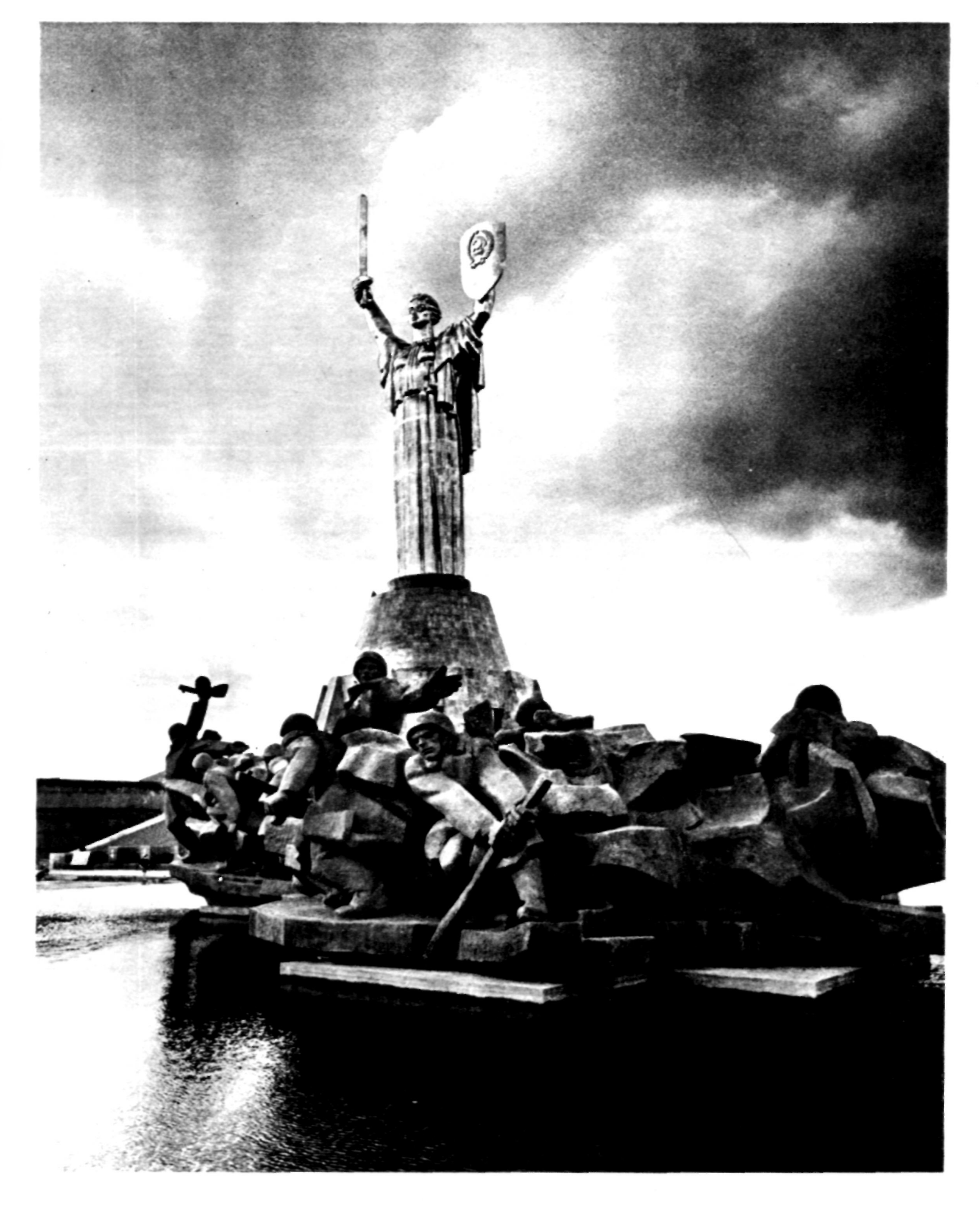
ISSN 0371-4284

# СОВЕТСКОЕ ФОТО 81 6

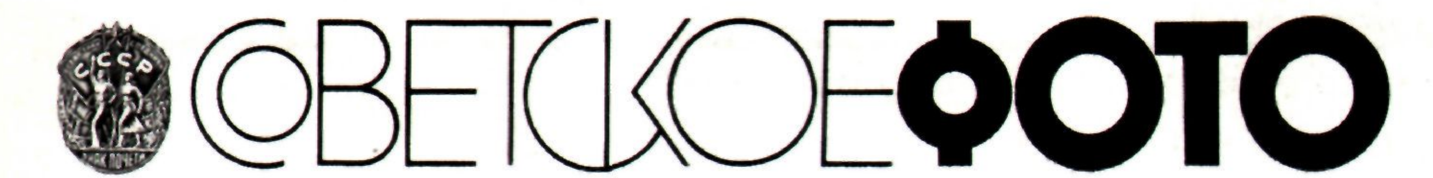
ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





ФРАГМЕНТ МЕМОРИАЛЬНОГО КОМПЛЕКСА
«УКРАИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСТОРИИ
ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ 1941—1945 ГОДОВ»

ФОТО **В. ЕГОРОВА** И **Э. ПЕСОВА**




ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г. ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР ИЮНЬ 1981



**Адрес редакции:**
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

**Телефоны:**
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
228-99-11
отдел истории и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

А02564
сдано в набор 01.04.81 г.
подп. в печ. 08.05.81 г.
формат 60×90 1/8
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 269 500
заказ 3788, цена 50 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129085, Москва, проспект Мира, 105



НА ОБЛОЖКЕ:



1-я стр. **АЛЕКСАНДР СТЕШАНОВ** (Москва)
Род крестьянский (из серии)
4-я стр. **ЗЕНОНАС БУЛГАКОВАС**
Утренняя зарядка

В НОМЕРЕ:

# Сергей Вишняков Тема: социалистический образ жизни

Необычайно емкое и многогранное это понятие — социалистический образ жизни, оно вмещает в себя практически все стороны деятельности и бытия советского человека. Раздел доклада Генерального секретаря нашей партии товарища Л. И. Брежнева на XXVI съезде КПСС, названный «Укрепление материальных и духовных основ социалистического образа жизни, формирование нового человека», включает в себя вопросы труда и социалистического соревнования, распределения и потребления общественных фондов, строительства жилья и развития народного образования, здоровья народа и его духовной жизни...

Он многолик, этот образ созидательного существования человека на нашей земле. Взгляните на фотографии, напечатанные на этих страницах журнала. Взгляните и убедитесь — представленные здесь снимки не только разворачивают широкую панораму нашей жизни, не только несут в себе разнообразную и весьма оптимистическую информацию о нынешнем дне первого в мире социалистического государства. Можно сказать с уверенностью, что запечатленные эти мгновения дают нам пищу для размышлений о грядущем. Вот падает полновесная, оплаченная трудовым потом, воистину золотая струя зерна — это ведь хлеб на нашем завтрашнем столе и это будущие колосья на нашем поле. А вот стальная мощь рельса, который станет еще одним участком, звеном в неразрывной цепи Байкало-Амурской магистрали.

А вот натруженные крестьянские руки, переделавшие на своем веку немыслимое количество работы, и яблоки, что лежат на тарелке, тоже вырастили они.

И лица, лица, лица... Лица стариков-тружеников — посмотрите, с каким достоинством и уважением обращены они к человеку, главе нашей партии и государства, прожившему столь же трудную и прекрасную жизнь, что и они, прошедшему войну вместе с солдатом, возрождение страны из руин вместе с рабочим, освоение целины вместе с хлеборобом. Лица счастливых молодых родителей, которым ни дождь, ни холод — не помеха в их безоблачной радости. Лица трактористов, потемневшие от пыли и солнца,— белозубые улыбки удостоверяют лучше любых иных доказательств, то, что парни эти заняты самым важным и самым любимым делом в жизни. Лицо артиста и лицо строителя — они равно одухотворены работой...

Казалось бы, на что ни обратятся объективы фотожурналистов, все это — социалистический образ жизни... Но нет, не так однозначен и прост труд авторов фотоснимков, отображающих самую суть этого высокого понятия. Для того чтобы показать на газетной или журнальной странице наш и только наш метод бытия, мастеру фотопублицистики необходимо создать столь же высокий и зрительный образ. Сущность темы, сверхзадача, правильно понятая человеком, смотрящим на мир через видоискатель фотокамеры, требуют не по достоинству скромно называемого качества: профессиональной квалификации. А это и владение собственно фотографическими навыками, и умение отбирать самое главное, и понимание законов света и тени, перспективы, композиции, цвета, и чувство прекрасного. Но важнее многого другого, пожалуй, — гражданская зрелость. Осознание себя в социалистическом обществе как такого же труженика, что и те люди, которых фотограф запечатлевает на пленке.

Не следует так понимать эти слова, что мировосприятие фотопублицистов обязано быть окрашено исключительно в розовые тона, что фотопублицистике должны быть свойственны прекраснодушие и восторженность. Напротив, подобная творческая позиция сплошь и рядом граничит с безразличием к реальным заботам, проблемам, переживаниям людей.

В уже цитировавшемся разделе доклада Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Л. И. Брежнева сказано по этому поводу: «Партия приветствует свойственные лучшим произведениям гражданский пафос, непримиримость к недостаткам, активное вмешательство искусства в решение проблем, которыми живет наше общество». И слова эти полностью относятся к искусству фотографии.

Речь идет, разумеется, далеко не только о рубриках наподобие «Объектив обличает» — скорее, обо всем зрительном ряде советской периодической печати. Рассмотрите напечатанные здесь фотографии и под этим углом зрения. Могли бы авторы снимков, предположим, запечатлеть счастливых папу и маму на крыльце родильного дома в ясную, солнечную погоду или попросить бригаду трактористов надеть их лучшие костюмы с правительственными наградами на лацканах пиджаков, или предложить посторонним, вошедшим в артистическую комнату, покинуть пределы кадра? Конечно, могли бы. Но надо ли было делать все это? По-видимому, нет. Из этих кадров — приглаженных, причесанных, улучшенных по чьему-то разумению — ушла бы жизнь. Утратилось бы чувство реальной, знакомой всем нам, дышащей современности. Исчезла бы, если хотите, актуальность работ, не случайно напечатанных в свое время на страницах тех изданий, с которыми сотрудничают авторы снимков, и осознанно выбранных для публикации в этом номере «Советского фото». «Вся идейно-воспитательная работа, — говорил Леонид Ильич на XXVI съезде партии,— должна вестись живо и интересно, без штампованных фраз и стандартного набора готовых формул».

Доверие к своему читателю, к человеку, который поутру раскрывает свежий номер газеты или журнала и останавливает взгляд на фотографиях,— это, несомненно, одно из самых существенных условий развития современной фотопублицистики и работы каждого конкретного фотожурналиста. Стало быть, ни сами мастера, ни бильдредакторы не должны чураться остроты изображения, неожиданности стиля и творческого почерка, глубины авторской мысли, активности человеческой позиции, выраженной в фотографии.

Фотопублицист — самой сущностью своей работы, свойствами своего инструментария — поставлен в особое положение среди журналистов. То, на что его пишущий коллега тратит часы, дни, месяцы, годы жизни, фотографу удается порою в малую долю секунды — одним нажатием кнопки. Может сложиться впечатление, что фотографам делать свое дело много легче. Это и так, и не так — и легче, и труднее. Легче, потому что даже подписями к снимкам, сформулированными достаточно интересно и точно, иные из них себя, к сожалению, не утруждают. И труднее, потому что жесткая беспощадная оголенность фотоизображения обязана говорить сама за себя.

Важно, чтобы предлагаемый редакции и затем читателю кадр был насыщен реалиями нынешнего дня, содержал ясную и четкую мысль, выражал искреннее движение души автора. Названные качества вполне вписываются в известную формулу — активная гражданская позиция.

Первый год одиннадцатой пятилетки. Начало восьмидесятых. Четвертая четверть XX столетия. Наконец, завершение второго тысячелетия в принятом исчислении... Звучащие по-разному эти временные координаты применительно к нашей теме означают примерно одно и то же, хоть и в разных масштабах взятое.

А именно: перед советскими фотожурналистами ставятся принципиально новые задачи. Уже теперь работать по старинке, применяя один и тот же арсенал фотографических приемов, нельзя.

Фотопублицистика обладает поистине бесценным свойством — увиденное, запечатленное объективом невозможно ни исправить, ни отредактировать, ни существенно улучшить. С помощью понятной сегодня даже школьнику нехитрой технической премудрости взгляд одного человека становится достоянием миллионов людей. И это налагает на фотожурналистов огромную ответственность, о которой нельзя забывать никогда.

Только при этом условии нас заставят задуматься о настоящем и будущем изображенные на снимке улыбка ребенка и руки матери, глаза девушки и лицо мужчины...

ИЗ РАБОТ, ЭКСПОНИРОВАННЫХ НА ВСЕСОЮЗНОЙ ФОТОВЫСТАВКЕ, ПОСВЯЩЕННОЙ XXVI СЪЕЗДУ КПСС (стр. 3—10)

Ю. ПОДКИДЫШЕВ ПОБЕДИТЕЛЬ ЖАТВЫ





НА ГОСТЕПРИИМНОЙ ЗЕМЛЕ. ФОТО **В. МУСАЭЛЬЯНА**

**В. СТАНЁНИС** В КОЛХОЗЕ «ЖУВИНТАС» (ИЗ СЕРИИ)

**А. СТЕШАНОВ** РОД КРЕСТЬЯНСКИЙ (ИЗ СЕРИИ)



**В. ГЕНДЕ-РОТЕ** ПРИМАДОННА

**Л. ЖДАНОВ** НАРОДНЫЙ АРТИСТ СССР В. ВАСИЛЬЕВ



**П. ИВЧЕНКО** ГЕОМЕТРИЯ КОМАНДЫ

Р. АУЗИНЬШ СЕЛЬСКАЯ ИДИЛЛИЯ

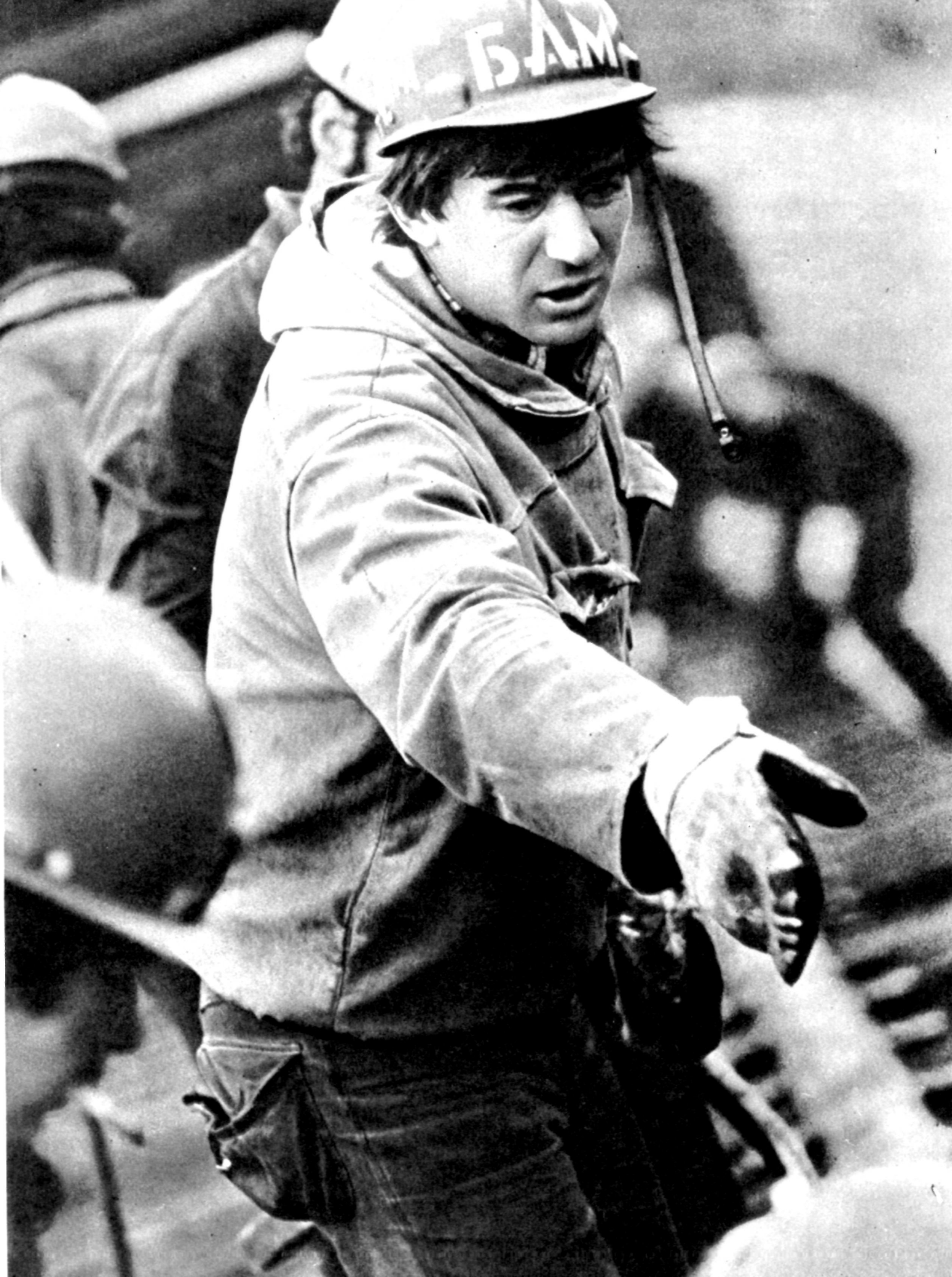
А. ВАРФОЛОМЕЕВ АНДИЖАНСКИЕ КАРТИНКИ (ИЗ СЕРИИ)

Г. ЗЕЛЬМА МЕХАНИЗАТОРЫ

А. ХРУПОВ НА УКЛАДКЕ ПУТИ

А. ЧУМИЧЕВ МОНТАЖНИК

П. КРИВЦОВ СЕМЬЯ


БАМ



# Руководствуясь решениями XXVI съезда КПСС

## ВСЕСОЮЗНЫЙ ТВОРЧЕСКИЙ СЕМИНАР ФОТОЖУРНАЛИСТОВ

В Москве, в Центральном Доме журналиста, состоялся творческий семинар фотожурналистов страны, в котором приняли участие фотокорреспонденты газет, журналов, агентств, издательств, бильдредакторы, руководители фотосекций и фотостудий Союза журналистов, председатели фотолюбительских клубов, члены президиума Всесоюзного творческого фотографического объединения Союза журналистов СССР, теоретики фотожурналистики и фотоискусства.

Семинар был приурочен к подведению итогов Всесоюзной фотовыставки, посвященной XXVI съезду КПСС, и явился одним из первых мероприятий вновь созданного творческого фотообъединения.

Открывая семинар, заместитель председателя правления Союза журналистов СССР Я. Ломко призвал его участников сосредоточить внимание на организационных и творческих задачах, стоящих перед советскими фотожурналистами в свете решений XXVI съезда КПСС.

Перед собравшимися выступил заведующий сектором Отдела пропаганды ЦК КПСС **Г. Оганов.**

Положения и выводы доклада Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Л. И. Брежнева на XXVI съезде, сказал Г. Оганов, имеют колоссальное влияние не только на события, происходящие в нашей стране, но и во всем мире. Они определяют пути дальнейшего развития коммунистического строительства, укрепления мира и международной безопасности. Решения съезда предопределяют характер и направление работы огромного отряда советской творческой интеллигенции, бойцов идеологического фронта, в рядах которых фотожурналисты занимают достойное место.

Тов. Оганов отметил, что вновь созданному Всесоюзному творческому фотографическому объединению предстоит раздвинуть горизонты активной творческой деятельности фотожурналистов, фотохудожников, фотолюбителей.

Требования партии к работникам идеологической сферы, в том числе журналистам, заключаются сегодня в отказе от общих фраз, политической трескотни, повторения известных истин. Применительно к фотожурналистике речь идет о том, чтобы критически отнестись к ее сегодняшним успехам и достижениям, отказаться от привычки к пустым, бессодержательным штампам, примелькавшимся решениям. В этой связи, высоко оценив усилия создателей Всесоюзной фотовыставки, Г. Оганов призвал фотообщественность добиваться более высокого идейно-художественного содержания будущих экспозиций. Выставка — это отбор самого лучшего, что есть в газетно-журнальной фотопублицистике, но в этом отборе таится опасность обращения к снимкам, фиксирующим лишь победные результаты труда в тех или иных сферах жизни, а ведь гораздо важнее суметь показать процесс этого труда. Кроме того, очевиден разрыв между выставочными экспонатами и повседневной практикой наших газет и журналов. Зачастую публицистические выставки насыщаются специально, в студии выполненными портретами, идиллическими пейзажами, становятся слишком «красивыми», и тогда еще дальше отступают от повседневной фотожурналистской практики. Нужно ли это?

Видимо, необходимы продуманные тематические экспозиции, посвященные великим стройкам, теме промышленности, сельскохозяйственной теме. Это помогло бы выявить наши проблемы, не растворяя важнейшие стороны деятельности наших фотожурналистов в «цветнике роз» фотоискусства.

Нас не может не беспокоить, продолжал Г. Оганов, то обстоятельство, что на прошедшей выставке почти не было высших пиковых достижений, по которым обычно определяется международный уровень современной фотожурналистики. Приятно отметить, что над общим средним хорошим уровнем несомненно возвышается фоторепортаж В. Вяткина «Афганистан», удостоенный первой премии.

В заключение Г. Оганов остановился на теме труда, в которой еще недостаточно учитывается нравственный аспект трудовой деятельности людей. Труд труден. Труд не должен обязательно сопровождаться «безразмерной улыбкой». Тема труда — не дежурная тема, она полна драматизма, конфликтов, столкновений, творческого горения, упорства, преодоления сложностей... Героическая тема в нашей жизни также дает достаточно великолепного, волнующего материала. Здесь драматизм может порой достигать высоких степеней. Но как раз воплощение героической темы требует преодоления традиционных заблуждений в том, что можно и что нельзя, преодоления внутреннего предубеждения. Нам необходима тема героизма в фотопублицистике, и те, кто возьмется за ее решение, должны получить всяческую поддержку.

**Г. Коваленко,**
президент Всесоюзного творческого фотообъединения Союза журналистов СССР:

— Всесоюзное творческое фотообъединение создано в целях активного содействия дальнейшему развитию советской фотожурналистики и фотоискусства, отражающих достижения советского народа в коммунистическом строительстве, воспитании трудящихся средствами фотографии в духе советского патриотизма и интернационализма, дружбы народов. Задача объединения — повышение качественного уровня фотографии в прессе, пропаганда лучших образцов фотопублицистики и фотоискусства, развитие теории и научно-исследовательской работы в области фотографии, подготовка кадров, решение проблем улучшения производственных условий и технической оснащенности фотографов.

Правление Союза журналистов СССР, создав творческое фотообъединение, приняло решение учредить Генеральную дирекцию для руководства постоянно действующими выставочным залом и музеем фотографии, организации теоретических конференций и семинаров, оказания методической помощи отделениям фотообъединений на местах и т. д.

Правление Союза журналистов СССР утвердило состав президиума и бюро Всесоюзного творческого объединения, в которые вошли видные советские фотомастера, представители крупнейших фотослужб, теоретики фотографии, руководители фотосекций и фотостудий.

Выставка, посвященная XXVI съезду КПСС, и Всесоюзный семинар фотожурналистов явились первыми мероприятиями вновь созданного объединения. Перед Всесоюзным фотообъединением поставлены серьезные организационные и творческие задачи. Их успешное решение зависит от усилий всей нашей фотографической общественности.

**В. Тарасевич,**
фотокорреспондент АПН:

— Как один из организаторов нашей Всесоюзной выставки, я вижу перед собой и те фотографии, которые не попали на стенды.

Наши ведущие мастера в течение долгих лет не делают открытий. Есть некий средний уровень, который мы считаем почти нормой, и это все. Как выходить из положения? Об этом должно подумать вновь созданное Всесоюзное фотообъединение. Пять тысяч фотографий, поступивших в оргкомитет выставки, показывают истинное положение. И оно тревожно. Многие сюжеты не отражают жизни в ее многообразии. Как практически преодолеть это? Прежде всего надо показывать по-новому труд, нашу жизнь, не боясь отклонений от стереотипов.

Для организации выставок энтузиазма недостаточно — это ведет к дилетантизму. Для выставок нужна материальная база, помещение, дирекция, художник и т. д. Нужна идея каждой выставки, нужны принципы. Выставка — не набор фотографий, это та же книга. Поэтому должен быть автор экспозиции, вкусу и компетентности которого можно доверять.

Нужно думать об общем балансе, о том, как перестроить психологическую атмосферу при подготовке выставок подобного масштаба.

**А. Назаренко,**
заведующий отделом иллюстраций «Правды»:

— От нашего отдела иллюстраций требуется актуальная, общественно значимая фотография в неординарном решении. Необходимо взаимодействие репортеров с работниками секретариата.

Организационная структура фотослужбы «Правды» достаточно совершенна. Фотографии публикуются как самостоятельные материалы. Фотоотдел курируется секретариатом, и часто вкусы не совпадают, но мы отстаиваем свою точку зрения. Когда репортеры возвращаются из командировок, мы вместе смотрим их работу, согласовываем публикации. Но «соседних кадров», выходящих за рамки уже известных тем и сюжетов, к сожалению, почти нет. Вспоминается снимок А. Смирнова «Мужество». Но таких снимков мало — трудна для репортеров тема героизма.

Одну треть снимков дают наши штатные репортеры, одну треть — Фотохроника ТАСС, этот поток не позволяет сформировать «свое лицо». Авторы остальных снимков — внештатники, они дают разнообразие тем и географию. Нам очень помогают внештатные авторы из республиканских и областных газет.

Фотоконкурс — трудное и полезное дело — обеспечивает большой приток материалов. Многие зарубежные участники конкурса стали нашими постоянными авторами.

«Правда» начинает переходить на офсетный способ печати. Это дает хорошее качество воспроизведения фотографий. Но

голод на интересную, содержательную фотографию пока остается.

**А. Гаранин,**
фотокорреспондент журнала
«Советский Союз»:
— Фотография сегодня имеет связанную воедино информационную и собственно художественную ценность как современное оперативное искусство, достойное своего самостоятельного места в художественной культуре. Меня попросили прорецензировать Всесоюзную фотовыставку. Долго ходил по ней, внимательно анализировал фотографии. Из всего числа работ лишь малое количество я бы назвал творческими удачами авторов. Поймать жар-птицу нелегко.
У нашей фотографии есть тяжкий груз прошлого, проще говоря, еще не изжито стремление многих фотографов следовать по пути живописи — я называю такую фотографию умозрительной. Увлечение многих современных фотографов усложненной техникой фотопечати, монтажом — уход от главного. Для меня главным в творчестве является работа наших мастеров над репортажем. На этой выставке я бы отметил очень мало работ этого направления.
И среди них снимок В. Генде-Роте «Елена Образцова» — одну из лучших его работ. Я бы мог сейчас в комплиментарной форме похвалить и некоторых других, но не сделаю этого, так как, судя по данной экспозиции, дела у фотографов этого направления обстоят неважно.
На выставке есть много портретов известных людей. Но часто эти фотографии не обладают художественными достоинствами, передают лишь портретное сходство. Несходство характера, психологию, ситуацию — вот что, по-моему, должен подмечать и запечатлевать фотожурналист. Здесь есть о чем подумать. Я убежден, нельзя разделять: вот это — служебное, а это — для души. Творческий подход к съемке необходим во всех случаях.
Для журналистской фотографии очень важна насыщенность информацией. Глубина сюжетов должна достигаться содержанием, а не за счет употребления сверхширокоугольников, придающих внешнюю броскость. Правильный путь — видеть жизнь в ее развитии. Фотография обязана брать читателя, зрителя за живое, затрагивать его коренные интересы — иначе она теряет смысл.
Современный фоторепортер обязан быть социально активным.
Очевидно, эта выставка — всего лишь этап в нашей многотрудной работе.

**Н. Еремченко,**
заведующий отделом иллюстраций
«Советской культуры»:
— В своем выступлении я буду опираться на примеры из московских, республиканских и областных газет. Основной герой наших газет — труженик. «Усредненный» образ нашего современника: пол в основном мужской, возраст до 40 лет, если женщина, то блондинка, в белой косынке. Специальности практически все. Реже других — люди искусства, причем преимущественно представители балета и дирижеры, артисты кино, совсем редко художники и архитекторы. Чаще всего публикуют спортивные снимки и снимки детей. Ученые — тема любимая, но, как правило, это либо электронщики, либо медики. Белые халаты — это нарядно, красиво, фотогенично. Если объект съемки внешне привлекателен и к тому же хорошо известен, то для репортера не представляет большого труда снять его.
Крупные лица на снимках в газетах — это еще не портрет. Часто бывает, что газета вводит новую рубрику и начинает по-новому подавать портрет. Но вскоре возникают трудности. Вся динамика в современном портрете зачастую ограничивается поднятой рукой: «вира помалу». Часто на портрете человек, стоящий за станком, смотрит куда-то вдаль или группа рабочих беседует в рабочее время. Исчезла динамичная репортажная фотография. Многие ситуации репортеры не снимают, говоря себе, что это не напечатают. Теряется острота главного момента, та острота, которую репортер чувствует сердцем.
В Литве есть своеобразный опыт. Фотографы Общества фотоискусства оформили заводскую доску Почета. Причем все люди сняты в той обстановке, которая им приятна, в их привычных ситуациях. Это надо было придумать, предложить. Новаторство получило широкий отклик у трудящихся, и такое оформление досок Почета становится традиционным. Возможно, такой опыт следует перенести на страницы прессы.

**А. Порожняков,**
председатель фотосекции
Московской организации журналистов:
— В период подготовки к XXVI съезду КПСС наша фотосекция провела республиканские заседания с повестками дня: «Фотохроника ТАСС — XXVI съезду КПСС. Опыт работы над политическим репортажем», «Расцвет социалистических республик. Обзор работ фотокорреспондентов ТАСС и АПН». Оба заседания прошли интересно и явились как бы продолжением ранее проводимых творческих дискуссий на темы: «Село в фотоснимках», «Освещение социалистического соревнования» и др. Наша выставочная комиссия организовала ряд экспозиций, как например, «Трудовая Москва — XXVI съезду КПСС», а также персональные выставки наших ведущих фотомастеров. Об активности московских фотожурналистов может свидетельствовать тот факт, что из 270 участников Всесоюзной выставки 117 являются москвичами.
Плодотворно работает наш клуб «Юпитер», который посвятил свои заседания технике новых методов печати, обсуждению спортивных снимков, рекламной фотографии и т. д. Особое внимание мы уделяем творчеству фотожурналистов. Однако оставляют желать лучшего контакты с фотолюбителями, которые творчески выросли в последнее время. Необходимо привлечь наиболее талантливых из них к участию в работе прессы. Это одна из наших насущных задач. Не решены и материальные вопросы при организации персональных выставок, слаба информация о новинках отечественной и зарубежной техники. Вновь созданное Всесоюзное фотообъединение, надеемся, поможет нам преодолеть эти трудности.

**Е. Ткаченко,**
заведующий отделом иллюстраций
«Челябинского рабочего»:
— Двадцать лет назад мы в поисках выхода из трудного положения создали фотоклуб при редакции. У нас самый главный критерий приема в клуб — мастерство фотографа, результаты его творчества. Если мы находим способного человека, который хочет стать журналистом, то мы стараемся помочь ему.
Подходим объективно, учимся друг у друга. Рождается атмосфера творчества, появляются фотографы, которые увлекают за собой остальных членов клуба. У нас в газетах почти все фоторепортеры — выходцы из фотоклуба. Все мы должны сами, на местах формировать в нашей среде четкие творческие отношения. И на таких принципах должны строиться наши взаимоотношения с вновь созданным Всесоюзным фотографическим объединением.
Здесь следует, очевидно, сказать о тех творческих встречах, которые проводит клуб. У нас часто бывают гости из Литвы, Латвии, Москвы. Они привозят свои выставки, и мы обмениваемся опытом идейно-воспитательной работы. Мы провели фотофестиваль. Это событие стало поворотным в выставочной деятельности фотоклуба.
После фестиваля мы провели ряд выставок, крупнейшая из которых «Уралпресс-фото». Год назад совместно с городской организацией общества «Знание» организовали фотолекторий. На его занятиях челябинцы познакомились с работами членов фотоклуба, с творчеством советских и зарубежных мастеров. Лекции были платные, зрительный зал на 500 мест всегда заполнен до отказа.
Наша деятельность получила одобрение и поддержку во многих инстанциях, в том числе и в обкоме партии, но это не пришло само собой. Все это — результат огромного труда всего коллектива фотоклуба.

**Н. Парлашкевич,**
заведующий отделом иллюстраций
«Литературной газеты»:
— Судя по Всесоюзной выставке, фотографический уровень стал выше, а уровень фотожурналистики ниже. В фотожурналистике, видимо, завершилась эра открытий. Если раньше, листая свежие номера газет и журналов, мы находили там снимки с новым взглядом на тему и ее решение, то сейчас — в основном повторы и штампы. Выход из этого замкнутого круга, по-моему, во-первых, в повышении профессиональной осведомленности мастеров. У каждого фотожурналиста должны быть большие журналистские связи. В этом отношении показательна работа В. Федорова в «Вечерней Москве». Это очень осведомленный человек, обладающий большим запасом информации о Москве. Он современный Гиляровский фотожурналистики. Во-вторых, надо показывать явления, события так, чтобы удивить читателя. На Всесоюзной выставке для меня, человека, каждодневно работающего с фотографией, были удивительны работы Л. Якутина, посвященные Советской Армии. Они поискового плана, их форма свежа, и содержание высвечивается новыми гранями.

**А. Мацияускас,**
ответственный секретарь
Каунасского отделения
Общества фотоискусства Литвы:
— Общество фотоискусства Литвы — единственное в стране. С 1969 года, когда оно было образовано, прошло много времени, и мы можем считать, что оно создано не напрасно. Это сейчас признают не только наши доброжелатели, но и те, кто был настроен негативно. Основная задача Общества — сплочение профессионалов и любителей в направлении творческих усилий фотографов для идейно-эстетического воспитания трудящихся. Работа Общества стала значительным культурным явлением в жизни республики.
В настоящее время в Обществе состоит 500 членов и кандидатов в члены. За 11 лет мы создали очень много выставок. В год проводится до 60 выставок. Во всех городах, кроме Клайпеды, есть свои фотосалоны. Самый крупный комплекс в Каунасе. В Шяуляйском фотомузее, в Вильнюсе каждый месяц экспонируются выставки. Планы выставок утверждает Министерство культуры.
В Обществе есть художественный совет, в который входят представители всех направлений фотографии, но самый большой процент — фотожурналистов, и они занимают ведущее место.
В последние годы наши фотографы упорно работают над тематическими циклами, а это своего рода фотокниги. У нас выйдет

скоро несколько творческих монографий. Мы занимаемся методической и учебно-воспитательной работой. При Обществе есть курсы фотографии.
Нас признали в Литве, появились свои зрители и почитатели. Основная сегодняшняя задача Общества — забота о фотографах. Необходимые условия для их работы — это очень важно. Скоро большая часть наших фотографов будет иметь, а некоторые уже имеют, свои мастерские.
Сейчас у нас делаются выставки, посвященные одному заводу или совхозу. Недавно в Каунасе была показана выставка, подготовленная З. Булгаковасом и В. Станёнисом. Она рассказала о делах и людях колхоза «Жувинтас». Часть работ была представлена на Всесоюзной фотовыставке. Все аспекты жизни, социальные проблемы затронуты в этом цикле. Мы пригласили на обсуждение выставки колхозников, героев снимков. Состоялся откровенный разговор о том, насколько нужна такая фотография самим героям снимков. Каждое явление жизни необходимо раскрывать с разных сторон. Мы часто показываем жизнь в основном лишь с парадной стороны. В современном искусстве остро ставятся конфликтные вопросы. Если в фотографии нет внутреннего конфликта, то она не есть продукт искусства.
Вся работа Общества строится на твердой экономической основе. Фотовыставки требуют вложения крупных средств.
Всесоюзному фотообъединению необходимо подумать об экономических вопросах, так как это основа основ.

**М. Баранаускас,**
председатель бюро фотосекции
Союза журналистов Литвы:
— Большинство фотожурналистов Литвы — члены Общества фотоискусства. Между Союзом журналистов, его фотосекцией и Обществом фотоискусства никаких разногласий нет.
У нас в Обществе 80 штатных работников, помогающих фотографам. Мы экономически сильны настолько, что можем проводить мероприятия самых различных уровней. Наши конкурсы, выставки — самопроверка для нас, а также возможность обнаружить новых авторов.
Глубоко убежден в том, что без экономической базы, без штатных единиц ничего не выйдет, а все останется только на словах. Говорю это на основе своего 14-летнего опыта председателя бюро республиканской фотосекции.
В Москве Всесоюзное фотообъединение должно иметь сильную базу, свой фотосалон, штатных работников. Только тогда у нас в стране фотографическое дело пойдет вперед.

**Н. Осипова,**
заместитель редактора
«Московского комсомольца»:
— В нашей газете фотографии принадлежит значимая роль. «Московский комсомолец» — газета для молодежи, и делают ее в основном люди молодые.
Наши фоторепортеры работают в разных жанрах: фотоинформация, фоторепортаж, фотоочерк. Большое внимание уделяется комсомольской тематике, ей принадлежит ведущее место в иллюстрациях.
«Московский комсомолец» печатается офсетным способом, и поэтому качество воспроизведения иллюстраций хорошее.
Мы считаем, что наша газета имеет свое «лицо», и в этом немалая заслуга отдела иллюстраций.

**А. Губенко,**
председатель бюро секции
фотожурналистов Узбекистана:
— Творчество, конечно, индивидуально, но взаимообогащение тут вполне возможно — поделиться опытом всегда полезно, и организовать такой обмен мы считаем первейшей задачей секции.
Размышляя о настоящем и будущем нашей секции, строя долгосрочные планы и подготавливаясь к их реализации, мы делаем основную ставку на наш актив, то ядро, вокруг которого концентрируется вся творческая жизнь. Однако мы ждем от Всесоюзного творческого фотообъединения помощи и поддержки. Контакт между фотожурналистами республик и Всесоюзным фотообъединением будет способствовать общему подъему уровня фотожурналистики в стране.

**В. Жук,**
заместитель председателя фотосекции
Союза журналистов Белоруссии:
— В Фотохронике БЕЛТА, в редакциях газет и журналов Белоруссии главными пока являются количественные показатели. Фотохроника в 1980 году выпустила на ТАСС 900 снимков, вместо 600 по плану, но из них было отмечено по первой категории только 75. Чтобы вывести на первый план качество, нужно устранить препятствия, мешающие росту мастерства фотожурналистов на периферии, помочь им в повышении профессионального и общеобразовательного уровня. Тогда об успехах всей нашей фотожурналистики можно будет судить не только в связи с достижениями ее лучших представителей, живущих, как правило, в столице.

**А. Акис,**
председатель фотосекции
Союза журналистов Латвии:
— Недавно секретариат Союза журналистов Латвии рассмотрел вопрос об улучшении положения дел в фотожурналистике. Было решено начать обучение в университете по специальности «фотожурналистика», каждый год проводить творческие отчеты как отдельных фотожурналистов, так и республиканской фотосекции в целом. Это предусматривает организацию постоянных фотовыставок и конкурсов. На повестке дня — вопрос о техническом обеспечении фотожурналистов.
Сейчас в Риге есть хорошая полиграфическая база. Но для того чтобы наши фотографии соответствовали высокому уровню полиграфии, необходимо соблюсти два условия: снабдить фотожурналистов профессиональной аппаратурой и предоставить технически оснащенные фотолаборатории.

**В. Генде-Роте,**
фотожурналист:
— Портретные работы на Всесоюзной выставке не представляют большого интереса. Многие портреты хороши по колориту, композиции, но чаще всего передают лишь внешнее сходство. Я задался целью найти на выставке динамичные фотографии, но не нашел, исключая спорт. Очевидна сюжетная бедность съемки. Каждый из нас, держащих в руках аппарат, должен любить фотографию. Репортер должен думать над тем, что он делает. Грош цена тому, кто привозит три чемодана пленок, а потом не знает, что из этого выбрать, кто, имея в руках современную фототехнику, не знает, как ее использовать, где применить.

**А. Санаров,**
фотокорреспондент газеты
«Кузнецкий рабочий»:
— Газета «Кузнецкий рабочий» городская, и этим обусловлена фотографическая политика отдела иллюстраций. Основное внимание фотографы уделяют теме труда.
При газете вот уже семь лет работает фотоклуб «Сибирь». Его члены — рабочие, инженеры, фотокорреспонденты многотиражных газет. Многие из них постоянно сотрудничают с нашей газетой, помогая преодолеть «фотографический голод».
Каждый год мы проводим городские фотовыставки, в этом году у нас откроется выставка, посвященная 50-летию Новокузнецка. Она отразит жизнь города-труженика. Многие работы, уже отобранные, посвящены нашим знатным землякам, героям пятилетки. Большую помощь клубу оказывает областная организация Союза журналистов СССР.
Наш клуб постоянно участвует в межклубных, областных и всесоюзных фотовыставках. В своей работе мы ориентируемся на Челябинский фотоклуб, который также работает при газете. Мы думаем, что именно газета дает возможность поднять творческую активность фотолюбительского коллектива.

В заключение выступил заведующий сектором Отдела пропаганды ЦК КПСС **И. Зубков.**
Фотография занимает все более видное место в решении пропагандистских задач, успешно взаимодействуя с другими видами пропаганды, сказал тов. Зубков. Особенно возросла ее роль в пропаганде советского образа жизни за рубежом. В течение года в разных странах мира демонстрируется до 150 выставок, каждая из которых включает от 100 до 300 снимков. Успешно прошли выставки в ООН, готовится экспозиция для ЮНЕСКО. В связи с широким распространением цветной слайдовой фотографии открываются новые огромные возможности для пропаганды наших экономических и социальных достижений.
Союз журналистов СССР, создав Всесоюзное творческое фотографическое объединение, сделал нужное и полезное дело. Объединению предстоит организовать на высоком уровне выставочную работу, создать фотомузей, позаботиться о повышении уровня мастерства фотожурналистов и фотохудожников. Но не следует забывать о том, что между уровнем выставочной фотографии и качеством снимков, публикуемых в газетах и журналах, существует большой разрыв. Если на выставках успех очевиден, то в периодической печати заметно отставание фотопублицистики. Во многих газетах фотоснимки идут на «подверстку», сюжеты повторяют друг друга, превращаясь в штампы, часто публикуются серые, невыразительные снимки.
Плохое качество фотоиллюстраций во многих случаях объясняется и серьезными техническими недостатками в организации фототелеграфной службы, низким уровнем полиграфического воспроизведения.
Задача состоит в том, чтобы всю работу по улучшению фотопропаганды, руководствуясь решениями XXVI съезда, поднять на более высокий уровень. Нужны содержательные, впечатляющие снимки, которые отражают наши достижения в экономике, сельском хозяйстве, идеологической деятельности. Фотожурналисты привыкли показывать трубы и краны, тракторы и комбайны, но нужно помнить о главном — о создании образа советского человека, творца и созидателя.
Всесоюзное фотообъединение, наш актив фотожурналистов должны сделать серьезные шаги для повышения идейно-политического и художественного уровня выставочной фотографии и фотографии на страницах газет и журналов, для воспитания молодых фотожурналистов. Все необходимые условия для этого у нас есть.

# Лев Шерстенников Увлечение на всю жизнь

К 60-ЛЕТИЮ НИКОЛАЯ КОЗЛОВСКОГО



Когда человек подходит к очередной своей круглой дате, он, наверное, и сам не верит календарю. А каково же окружающим? Крепкого, подтянутого, всегда бодрого, с легкой полуулыбкой на лице, даже зимой покрытого загаром, Николая Федоровича Козловского, а это к нему относятся все эпитеты, никак не назовешь шестидесятилетним. Встретившись в огоньковской фотолаборатории (это происходит не часто, так как постоянное место пребывания собственного фотокорреспондента журнала «Огонек» по Украине — Киев) и обменявшись привычным «Каким ветром в столицу? Надолго?», можешь услышать в ответ: «Вот только тему сдать, а послезавтра на Байкал». На Байкал? Но ведь это не Украина. Да, на Байкал. А можешь услышать: на Сахалин, на Камчатку, на Чукотку, в Африку, в Японию... Десятки стран объездил и облетал фотокорреспондент. А во многих странах, в которых он еще не успел побывать, побывали снимки, собранные в авторские выставки, и снимки, вошедшие в состав крупнейших международных экспозиций, таких как, например, «Род человеческий» Э. Стейхена.

Репортер путешествует дважды. Первый раз лично сам со своею камерой собирает впечатления, копит их, пока, наконец, не превращает все это в нечто более конкретное — в кадры, в снимки, в работы, которым подчас суждено жить самостоятельно. И вот оно второе путешествие — это путешествие работ по выставочным стендам разных городов и стран. Выставки приносят фотографиям, а, следовательно, и репортеру известность, награды, медали и... новые впечатления и, понятно же, новые кадры. И так круг за кругом, круг за кругом. Но стоп... Мы немножко увлеклись парадной стороной существования репортера, забыв, что у него далеко не каждый день выставки-праздники, но зато работа в журнале, работа в кругу ежедневных событий и явлений... И еще раз мне приходится остановить самого себя. Для репортера, фотографа, занимающегося делом своим не по приказу, а по внутреннему убеждению, не существует привычного круга тем. Каждая тема может таить в себе сотни прочтений, любая короткая информация может послужить поводом для рождения большой очерковой темы. Все зависит от умения репортера видеть и желания искать. В обоих этих качествах Козловскому не откажешь. Он не любитель так называемых «проходных» тем. Если уж Козловский взялся за репортаж, будьте спокойны: он своего добьется.

Начав работать в журнале еще совсем молодым человеком, Козловский с первых же работ хорошо заявил о себе. В конце сороковых — начале пятидесятых годов складывался особый стиль фотографии. Фотограф не столько доверял случаю, сколько самому себе. То был расцвет фотографии постановочной. Кроме общепотребительского взгляда на подобную фотографию, существовали и иные требования. У нас только-только начинала развиваться цветная фотография. Слабая чувствительность пленки, недостатки в передаче цвета, которые еще более усугублялись в полиграфическом воспроизведении снимка, требовали особо тщательной работы над негативом, работы во время съемки. Масса пышущих жаром ламп, окружавших снимаемых людей, вряд ли могла способствовать естественности обстановки. И тут без режиссуры было не обойтись. Козловский не только приемлет этот метод, но и делает в нем большие успехи. Его фотография тех лет «Деда, неверно поешь!» (артист И. Паторжинский с внучкой) с триумфом проходит по многим выставкам, собирая небывалый урожай высших наград. Можно было бы перечислить множество других снимков Козловского, получивших самую широкую известность: за каждым из них стоял большой, как теперь принято говорить, аранжирующий труд.

Козловский работает, как и положено журнальному корреспонденту, во всех жанрах, снимает практически все. Не ошибусь, сказав, что портреты людей, понимая это как в буквальном, так и в расширенном смысле — как рассказ о человеке, занимают в журналистике главное место. Крупные ученые, писатели, актеры, видные люди республики, представляющие многие специальности, — вот герои работ Козловского. Николай Федорович фотографирует С. Сергеева-Ценского и М. Рыльского, академиков Б. Е. Патона и А. Н. Бакулева, авиаконструктора О. К. Антонова... В своей, присущей только ему манере, манере несколько комплиментарной, ведет Козловский повествование об этих людях. Не однажды фотографировал Козловский и Михаила Александровича Шолохова, встречи с которым он благоговейно хранит в памяти. Вот что рассказывает об одной съемке он сам.

—Мы прилетели на Дон, когда близилось семидесятилетие писателя. Мне уже приходилось до этого снимать Михаила Александровича, так что это была не первая моя встреча с ним. Шолохов радушно встретил гостей, усадил за стол, и мне неловко было тут же начать снимать. Так и засиделись до темноты. Пришлось обратиться к Михаилу Александровичу с просьбой сфотографироваться завтра утром.

— Ну, что ж! Приходи. В пять устроит?

— В пять темно еще.

— Ну, приходи в семь...

— А можно вас попросить надеть костюм? И чтобы галстук был...

— Ладно, посмотрим,— усмехнулся Шолохов, однако просьбу выполнил.

В то утро Козловский сделал ряд портретов писателя, которые он относит к наиболее дорогим для себя работам...

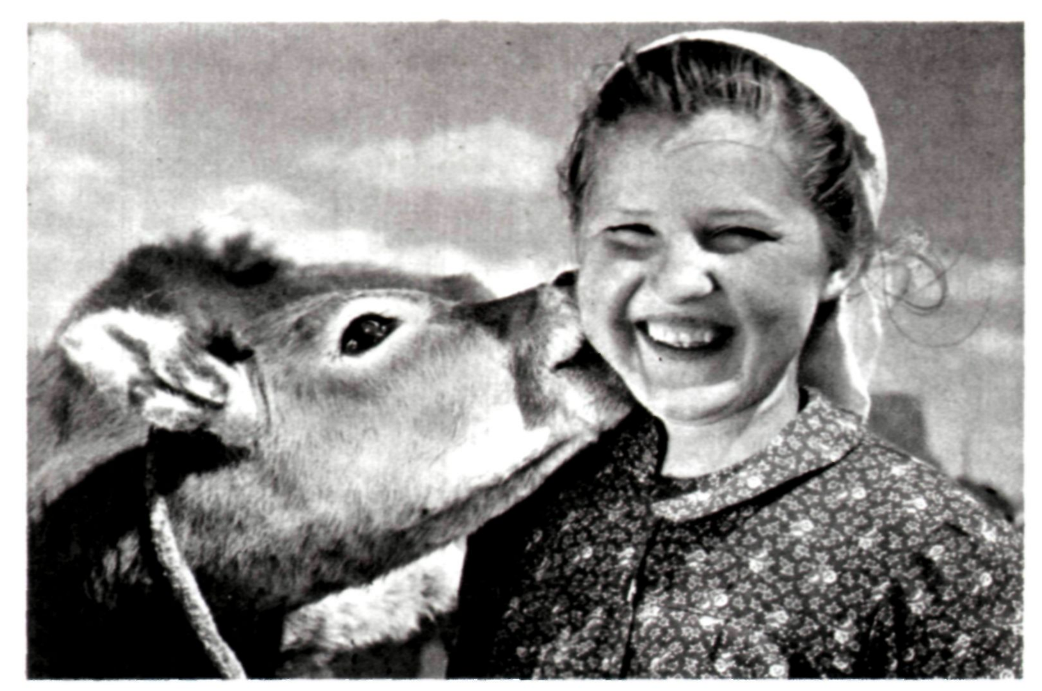
На книжной полке у Козловского стоит не менее полутора десятков авторских книг и альбомов. Здесь и книга о Японии, и альбом «Через 15 морей и 2 океана», и, разумеется, книги, посвященные Украине и родному Киеву. Разносторонни интересы, но в каждой работе ощущается скрупулезность и серьезный подход автора. Недаром книга о Японии была высоко оценена японской общественностью и отмечена золотой медалью как лучшая среди зарубежных изданий об этой стране. Материал книги «Через 15 морей и 2 океана» уже в виде фотовыставки обошел, наверное, не меньшее число морей и стран. В этих книгах Козловский предстает как наблюдательный, а подчас и бесстрашный репортер.

ФОТО
**НИКОЛАЯ КОЗЛОВСКОГО**

СПАСИБО ЗА УХОД

МОЙ КИЕВ

БАЛЕТ







Большим событием в жизни фотожурналиста стала и его недавняя персональная выставка, организованная Украинским обществом дружбы и культурной связи с зарубежными странами и Союзом журналистов УССР. Автор назвал ее «В объективе — жизнь».

Это своеобразный творческий отчет за тридцать лет работы в «Огоньке». И здесь мы тоже видим большой географический охват, разнообразие тематики и удивительную «населенность» интересными людьми — портрет представлен на стендах выставки весьма широко.

Конечно же, особое место в экспозиции отведено одной из любимейших тем в творчестве Николая Козловского — столице Украины городу-герою Киеву, городу, в котором фотомастер живет и трудится все послевоенные годы. Ему он посвятил многие из своих книг, и не случайно целый раздел новой выставки как бы продолжает фоторассказ об этом древнем и вечно молодом городе. Раздел так и называется «Киеву — 1500 лет». Каждая представленная здесь фотография возвращает зрителя к очень знакомым и, может быть, не раз виденным местам. Но в то же время позволяет разглядеть в них что-то новое, дотоле незамеченное. Разглядеть то величие и доброту в самом городе и в его людях, которые может ощутить и запечатлеть только по-настоящему зоркий, пытливый художник.

Среди многих качеств, необходимых человеку нашей профессии, существенны два — мобильность, куда входит и чисто физическая выносливость, и умение добиваться почти невозможного, но необходимого для решения задачи, и влюбленность в свое занятие, то чувство, которое заставляет погружаться в каждую новую тему со свежим ощущением материала, заставляет искать и искать увлеченно и технические средства, и новые ракурсы, и новые приемы. Так, снимая балет, Козловский использует необычные множительные линзы, расширяющие изобразительные возможности. Свою квартиру он оборудует таким образом, чтобы в несколько минут она могла быть превращена в фотостудию. Он многое умеет делать сам, своими руками...

Жизнь по-прежнему одаряет автора новыми замыслами. Здоровья и бодрости юбиляру не занимать. Так пожелаем репортеру летной погоды и новых интересных встреч!



ХОЗЯИН ТУНДРЫ



ПЕРЕД ВЫХОДОМ







АВИАКОНСТРУКТОР О. АНТОНОВ

# Первые дни, первые месяцы...







Фотолетопись Великой Отечественной началась в первый день войны и продолжалась до Дня Победы. Между этими двумя днями, вошедшими в историю человечества, пролегли годы тяжких испытаний, годы мужества и массового героизма советского народа. Сорок лет прошло с тех пор, как в мирное небо нашей страны ворвались фашистские бомбардировщики и солдаты гитлеровского вермахта переступили наши священные рубежи, сея смерть, уничтожая города и села. То были тяжелые дни и месяцы отступления, кровопролитных боев за каждую пядь родной земли, то было время накапливания военной мощи для отражения внезапного коварного удара.

Среди тех, кто встретил врага у самой западной границы, среди тех, кто строил укрепления под Москвой, кто входил в освобожденные подмосковные города и села в дни контрнаступления, были и журналисты, вооруженные фотокамерой. Их было тогда еще совсем мало, почти единицы, они работали в невообразимо трудных условиях. Но именно благодаря их самоотверженности, героизму, профессиональному мастерству осталось на века документальное свидетельство всенародного подвига в самый тяжелый период войны.

Сегодня, сорок лет спустя, мы вновь и вновь обращаемся к этим волнующим кадрам. За каждым из них — людские слезы, горечь потерь, за каждым из них — рассказ о том, как выстояли и победили... Тысячи снимков о войне вошли в фотоальбомы и фотокниги, наиболее выдающиеся репортерские работы были экспонированы на выставках, вошли в золотой фонд советской военной фотопублицистики. Но и по сей день не исчерпаны до конца архивы фронтовых фотокорреспондентов. Вот почему читатели нашего журнала, судя по их письмам, всегда ждут с большим нетерпением и горячо откликаются на каждую новую публикацию, на каждую новую книгу о войне. В предыдущем номере уже сообщалось о тех книгах, которые увидели свет в последнее время. В этом номере публикуется







рецензия на своеобразную фотоэнциклопедию о войне — «Великая Отечественная война в фотографиях и кинодокументах».
Но издательским работникам нашей страны и стран социализма еще предстоит сделать многое в этом направлении. Так, например, идет подготовка совместной с издательством «Фотокиноферлаг» (ГДР) фотокниги, в которую должны войти персоналии лучших мастеров советской военной фотопублицистики. Цель издания — показать не только события военных лет, но и уровень мастерства советских фронтовых фотокорреспондентов, чей коллективный военный репортаж не имеет себе равных в истории мировой фотографии. В сборе материала активное участие принимает редакция журнала «Советское фото».
Редакция обращается к нашим читателям с просьбой присылать редкие фотографии военных лет, созданные как профессиональными репортерами, так и фотолюбителями, сообщать нам об интересных, впечатляющих снимках, сохранившихся в экспозициях краеведческих музеев, семейных альбомах, опубликованных в малотиражных изданиях прошлых лет, не получивших широкого распространения. Об уровне интересующих нас фотографий, которые могут войти в будущую книгу, свидетельствуют снимки выдающихся мастеров фронтового репортажа, публикуемые на этих страницах — редкие кадры Аркадия Шайхета, Александра Устинова, Павла Трошкина, Всеволода Тарасевича. Вглядитесь в них. Это первые дни, первые месяцы войны...

Г. МИХАЙЛОВ

**АЛЕКСАНДР УСТИНОВ**
МОСКВА, ОКТЯБРЬ 1941 ГОДА

**АРКАДИЙ ШАЙХЕТ**
БЕЖЕНЦЫ

**АРКАДИЙ ШАЙХЕТ**
ПОДМОСКОВЬЕ

**АРКАДИЙ ШАЙХЕТ**
НА ОБОРОНУ МОСКВЫ

**ПАВЕЛ ТРОШКИН**
АТАКА

**ВСЕВОЛОД ТАРАСЕВИЧ**
ПРЯМОЙ НАВОДКОЙ

# Юрий Заранкин Фотопоэма «Константин Симонов»



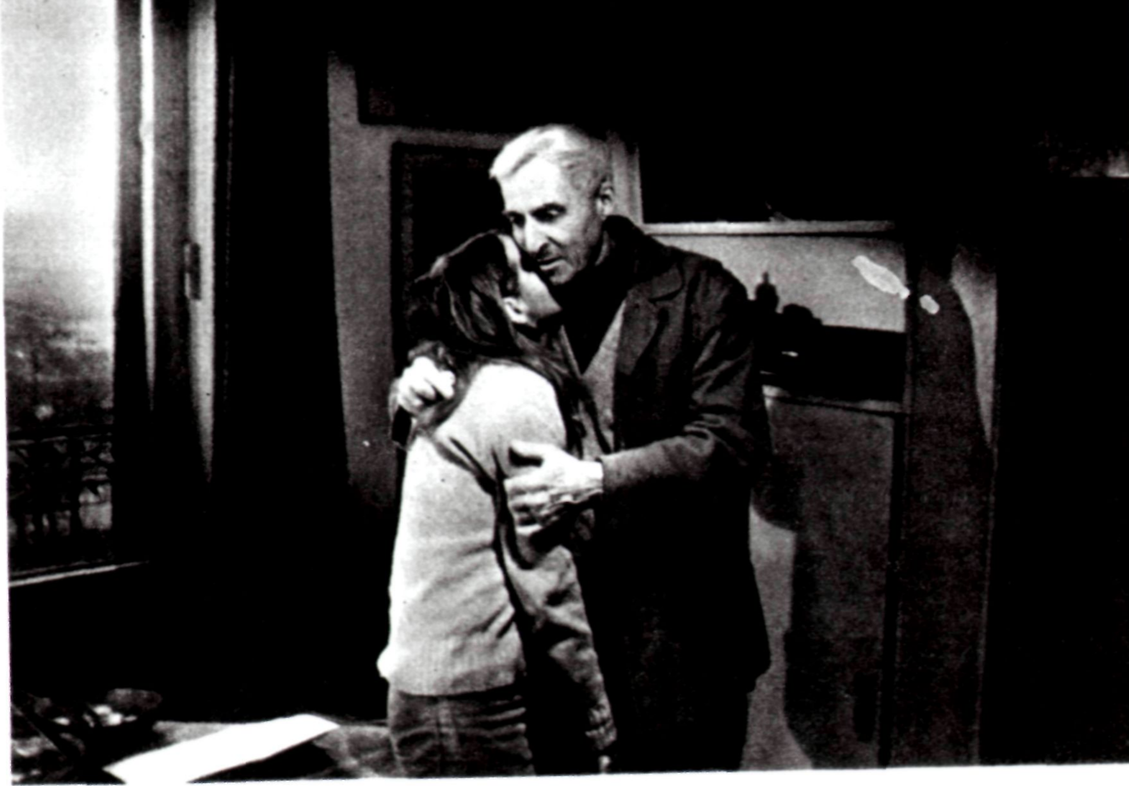


Эта волнующая фотовыставка посвящена Константину Симонову. Она очень близка каждому из нас, эта выставка, потому что Константин Симонов на протяжении нескольких десятилетий жил не рядом с нами, а среди нас, и как писатель, журналист, человек являл нам пример служения своему профессиональному долгу, людям, Отечеству. Его беспокойная совесть не позволяла ему ни на минуту отключиться от «высокого напряжения» в своих писательских трудах, в делах общественных.

Нам очень повезло, что на протяжении четырех десятков самых главных в его жизни лет рядом с ним были его друзья— фоторепортеры и в их числе Евгений Халдей. Сто с лишним фотографий, что мы видим на выставочных стендах, — а туда попали далеко не все снимки Симонова, сделанные Халдеем, — это своеобразный творческий и гражданский подвиг Евгения Халдея, создавшего фотолетопись жизни Константина Симонова, летопись лиричную и эмоциональную, которую в своей записи в книге отзывов поэт Евгений Евтушенко назвал блестящей фотопоэмой.

Дружба писателя с фотожурналистом началась в суровом сорок первом, и тем же годом датирована первая созданная им фотография Константина Симонова. Будучи сам истинным журналистом, Симонов высоко оценивал роль фотопублицистики в прессе, всю жизнь сотрудничал и дружил со многими ее представителями. И знаменательно, что одна из самых первых и самая лучшая, по мнению самого Симонова, фронтовая его корреспонденция «Горячий день», написанная после тяжелейшего четырнадцатичасового боя на шестом километре Бобруйско-Могилевского шоссе, сопровождалась фотопанорамой Павла Трошкина, зафиксировавшего картину разгрома фашистской танковой группы. То была одна из первых победных фотографий, сделанных в те дни, когда до окончательной победы было еще так далеко... А в «Правде» 14 января 1942 года появилось известное стихотворение Симонова-поэта — «Жди меня», и как бы эпиграфом к нему стоит на газетной полосе фотография Л. Батя — атакуют гвардейцы. У Г. Зельмы сохранился снимок, на котором Константин Симонов снят вместе с Михаилом Бернштейном, тем самым боевым фоторепортером, которого он вывел в романе «Живые и мертвые» и в фильме «Жди меня» под именем Мишки Вайнштейна. На выставке Халдея много кадров, запечатлевших военного корреспондента Симонова с фоторепортерами, собратьями по перу, воинами, начиная от солдат и кончая маршалами. Халдей ходил с Симоновым на подводной лодке, в поиск с разведчиками, и в поверженный Берлин они тоже вошли плечом к плечу — вот он перед нами снимок: у входа в гитлеровскую рейхсканцелярию стоит среди воинов-победителей только что окончивший войну Константин Симонов, он задумался о чем-то своем, может быть, далеком, а может, и недавнем. И, видимо, не случайно именно этот момент схватил в кадр Евгений Халдей, хорошо знавший человеческую суть своего друга, и как это, казалось бы, ни было соблазнительным, избежал изобразить его этаким ликующим победителем. В той же книге отзывов есть запись Давида Ортенберга, генерала, бывшего в войну редактором «Красной звезды»: «Самое дорогое в этой выставке то, что передо мной, да и перед каждым, кто ее увидел, встает живой Симонов... боевой Халдей был с ним рядом в огне боев Отечественной войны, видел его таким, каким он был на войне».

На выставке очень мало портретов писателя и вообще снимков, где он был бы один — всегда среди людей, среди друзей, с Ильей Эренбургом и Луи Арагоном, с Алексеем Сурковым, Романом Карменом, Александром Твардовским, Чингизом Айтматовым, с мурманскими рыбаками, горцами Сванетии... Есть в фотографиях Евгения Халдея удивительное качество — мы ощущаем движение мысли, движение настроения. Как точна, предельно выразительна сцена — по-детски смеются Симонов и Александр Твардовский, и мы даже, скорее, не увидели, а почувствовали, с какой самозабвенностью умели веселиться эти уже немолодые и вообще-то весьма серьезные люди.



Мы видим снимки, показывающие нам работу Константина Симонова над своими произведениями, творческий процесс, во время которого мог как бы оставаться невидимым только очень близкий, очень «свой» человек. И только самый близкий человек мог быть свидетелем сокровенных минут в доме друга — и минут радости, и минут печали, даже горя. Именно в такую минуту был сделан последний снимок — перед уходом в больницу Симонов прощается с дочерью Сашей. Этот снимок потрясает своим трагизмом, силой чувств, в нем выраженных. Никто не мог тогда знать, что это последний кадр... Константин Симонов остался вечно живым и в своих произведениях, и вот в этих фотографиях, отметивших его жизненный путь до того самого мемориального камня на шестом километре Могилевского шоссе, в фотографиях, как бы подтверждающих известные симоновские строки: «Неправда, друг не умирает, лишь рядом быть перестает...».

«Очень важно, чтобы выставку эту увидело как можно больше людей, кому Симонов дорог как писатель и как человек» — эти слова писателя и журналиста Василия Пескова в книге отзывов созвучны со многими пожеланиями, высказанными и в других записях, с предложениями собрать симоновские фотографии в отдельную книгу. Думается, что их можно было бы соединить с письмами и дневниками Константина Симонова, с воспоминаниями его друзей. Это наш долг перед памятью о большом человеке и писателе.

В своем предисловии к фотографической книге Евгения Халдея «От Мурманска до Берлина» Константин Симонов написал: «Фотокорреспондент не может запомнить что-то на будущее, его аппарат не запоминает, его аппарат снимает. Его память — это снимки... раньше или позже его снимки, если они выжили, сохранились, могут, а подчас и обязаны стать частицею памяти человечества...». Эти слова сказаны о снимках, сделанных на войне, но их можно смело приложить ко всей документальной фотографии, ко всей фотожурналистике.

ФОТО
**ЕВГЕНИЯ ХАЛДЕЯ**

КОНСТАНТИН СИМОНОВ И ПАВЕЛ ТРОШКИН. 1941 г.

КОНСТАНТИН СИМОНОВ И АЛЕКСАНДР ТВАРДОВСКИЙ

ЗА РАБОЧИМ СТОЛОМ

ПРОЩАНИЕ С ДОЧЕРЬЮ ПЕРЕД УХОДОМ В БОЛЬНИЦУ

# Великому подвигу — прекрасная память









Правильно говорят — чтобы хорошо рассмотреть картину, надо отступить от нее на некоторое расстояние. То же относится к явлениям жизни, научным проблемам, историческим событиям.
Великая Отечественная война, через невероятные трудности которой мы прошли, стала одним из важнейших событий XX века, ее запечатлели в кино, литературе, живописи, скульптуре, и будут еще много лет создаваться произведения на эту тему.
Но по мере того, как мы все дальше отходим от этого грозного исторического события, возрастает чувство некоторой неудовлетворенности тем, что создано искусством. Много хороших фильмов, но нам все казалось — нет какого-то главного, целая библиотека книг о войне, но нет современной «Войны и мира». И так в других видах искусства.
И вот нарастал исторический отступ от радостного Дня Победы, увеличилась широта обзора, глубина проникновения, емкость охвата пережитого нами в той войне. Именно вследствие этого появилась великолепная 20-серийная киноэпопея «Великая Отечественная война», работу над которой возглавлял Роман Кармен.
Продолжением этой работы стала созданная коллективом авторов к XXVI съезду партии многосерийная картина, рассказывающая о трудовом подвиге нашего народа, — «Всего дороже».
В ряду этих замечательных свершений, на мой взгляд, стоит выпущенный издательством «Планета» пятитомник «Великая Отечественная война в фотографиях и кинодокументах» *.
Пять лет — по одному тому в год — создавал большой коллектив издательства и авторов своеобразную зримую эпопею.
Тома состоят из фотографий — и каждая — самостоятельное произведение со своим замыслом, сюжетом, изображением и исполнением. Мне кажутся прямо им адресованными слова поэта Баратынского: «Мгновенье мне принадлежит, как я принадлежу мгновенью».

Невозможно перечислить имена всех авторов фотографий и кинокадров, включенных в пять томов, но поскольку именно они создатели этой замечательной наглядной летописи, я прошу читателей: откройте последнюю страницу каждого тома и прочтите их имена, они там выстроены колоннами, как воины. Читайте фамилии неторопливо, эти люди заслуживают огромного уважения, многих из них нет в живых, они остались там, на полях сражений, где запечатлевали мгновения истории, запечатлевали для нас с вами, для наших детей, для многих новых поколений советских людей.
Величественное творение настраивает и на высокий полет мыслей, поэтому, да простят меня читатели, если это им покажется старомодным или высокопарным, но у меня возникает желание низко поклониться авторам этой пятитомной летописи подвига народного.
Эти пять томов — пять лет нашей жизни, любви к Родине и ненависти к врагу, героических ратных дел на фронте и героических дел в тылу под руководством Коммунистической партии.
Каждый снимок пятитомного издания заключает в себе большой смысл — будь то наряд пограничников, сфотографированный 22 июня 1941 года, или силуэты фашистов по ту сторону границы, готовых ринуться на нашу землю; или солдат у рейхстага, пишущий письмо родным; или командир, который руководит боем в то время, когда ему перевязывают рану. За каждой фотографией возникают события, предшествовавшие запечатленному мгновению, и то, что было позднее, после того как сделан снимок. Такие ассоциации возникают не сами собой — это достигается мастерством снимавшего.
К фотоискусству, как и к прозе, можно отнести слова Пушкина — оно требует мыслей и мыслей! И вот эти мысли, сочетающиеся с мастерским изображением, составляют главное достоинство почти всех материалов, включенных в пятитомник.
Бывает, когда смотришь кинохронику, у меня это чувство особенно часто возникало при просмотре 20-серийной картины о Великой Отечественной войне, хочется остановить кадр, вглядеться в него, вдуматься, но неумолимое движение — один из законов киноискусства — уносит дальше, к новым, не менее потрясающим кадрам.
А вот пятитомная эпопея, опираясь уже на один из законов фотоискусства, дает возможность неспешно, вдумчиво, осмысленно вернуться в далекие дни войны — причем почти в любой из них — и не только увидеть изображенное, но и поставить себя где-то рядом. Если ты тоже был на фронте, память подарит тебе теплые минуты воспоминаний о боевых друзьях, о любимых командирах, о пережитых радостях или страданиях — да, и страданиях, — ибо они тоже твоя жизнь и вычеркнуть их нельзя.
Вот эту возможность неоднократно, когда тебе захочется вернуть из истории день или миг войны да подумать над ним, порадоваться, а может, и поплакать, дает только фотоискусство!
В пятитомнике много подлинных документов и прекрасных статей, написанных специально для этого издания, приведу для примера открывающие тома статьи крупных советских полководцев, Маршалов Советского Союза А. М. Василевского, И. Х. Баграмяна, В. И. Чуйкова, К. С. Москаленко и генерала армии П. А. Курочкина. Очерки о прославленных героях, о сражениях и краткие тексты к фотографиям написаны четким, чистым языком, дают максимум информации на минимальной площади.

Окончание см. на стр. 25

* «Великая Отечественная война в фотографиях и кинодокументах». Фотоальбомы. М., «Планета», 1975—1980.

## ИЗ РАБОТ, ЭКСПОНИРОВАННЫХ НА ВСЕСОЮЗНОЙ ФОТОВЫСТАВКЕ, ПОСВЯЩЕННОЙ XXVI СЪЕЗДУ КПСС

**ФЕЛИКС ДУНАЕВСКИЙ**
ФОРМОВЩИК

**ИГОРЬ КУРАШОВ**
ПРАЗДНИЧНАЯ МОСКВА

**ВАЛЕРИЙ БЫКОВСКИЙ, АЛЕКСАНДР ИВАНЧЕНКОВ**
НА БОРТУ ОРБИТАЛЬНОГО КОСМИЧЕСКОГО КОМПЛЕКСА









В конце книги обширный перечень архивов, музеев, фондов, фильмотек киностудий и личных архивов, где отбирались материалы при подготовке этого издания. Нетрудно представить, какой огромный объем работы проделан составителями пятитомника:
Н. М. Афанасьевым,
В. В. Казариновым,
М. А. Трахманом, И. Д. Носковым, С. Д. Петровым,
В. С. Рябовым, Н. Н. Денисовым, Б. В. Пановым.
Огромную роль сыграли полиграфические партнеры издательства «Планета». Хочется отметить очень хорошую работу Московской типографии № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли и 1-й Образцовой типографии имени А. А. Жданова.
Хочется в заключение отметить очень умелый, с большим тактом и чувством меры подбор цитат для пятитомника. Приводимые высказывания политических деятелей, полководцев, выдержки из документов поставлены к месту, расширяют, углубляют, помогают правильно осмыслить содержание.
На одной из последних страниц пятого тома в завершение рассказа о Великой Победе в Великой войне помещен «Закон о защите мира», принятый в СССР, вот несколько слов из него: «Считать, что пропаганда войны, в какой бы форме она ни велась, подрывает дело мира, создает угрозу новой войны и является ввиду этого тягчайшим преступлением против человечества». Как это созвучно с мирной политикой партии, еще раз на всю планету провозглашенной с трибуны XXVI съезда КПСС!
...Неторопливо листаю упругие глянцевые страницы, думается: многие тысячи людей будут листать их, чтобы вновь и вновь пройти с первого дня войны до Победы, и каждый раз будет рождаться теплое чувство благодарности. Тепло и благодарность людей тоже немалая, а, может быть, даже главная оценка работы авторов и издателей замечательного альбома-пятитомника.

Владимир КАРПОВ,
Герой Советского Союза,
писатель

ФОТОПАНОРАМА

## ВЫСТАВКИ: ЛЕНИНГРАД, КИШИНЕВ, ДНЕПРОПЕТРОВСК

Фотожурналисты и фотолюбители города на Неве посвятили XXVI съезду КПСС две выставки. Одна из них «Ленинград, пятилетка, люди» проходила в Государственном музее истории Ленинграда и состояла из 250 работ 50 фотожурналистов. На стендах выставки — фотографии, рассказывающие о передовиках производства и сельского хозяйства десятой пятилетки, делегатах XXVI съезда КПСС. Фотоочерк о рабочем, лауреате Государственной премии СССР Г. Богомолове представил В. Лазовский (АПН). Фоторепортеры М. Дмитриев («Ленинградская правда») и В. Никитин (АПН) познакомили зрителей с работами на сельскую тему. Ряд авторов показали снимки на тему «Ленинградские километры БАМа». Фотокорреспондент Ю. Белинский представил серию портретов деятелей культуры.
Интересно было выполнено художественное оформление экспозиции. В этом немалая заслуга дирекции музея и местной организации Союза журналистов СССР.
Выступая на открытии выставки, директор Государственного музея истории Ленинграда Л. Белова отметила, что плодотворное сотрудничество между музеем и фотожурналистами, которое продолжается уже восемь лет, направлено на то, чтобы улучшать агитацию и пропаганду.
Вторая экспозиция — «Наш современник», организованная межсоюзным Домом самодеятельного творчества и Дворцом культуры имени С. М. Кирова, была составлена из 230 работ фотолюбителей Ленинграда и области. Это первая попытка организовать объединенную выставку фотолюбителей. Здесь были представлены коллекции снимков фотоклубов ДК имени К. Маркса, ДК имени Ленсовета, ДК имени М. Горького и других.
Выставки в Ленинграде продемонстрировали возросший уровень мастерства фотожурналистов и любителей.

Е. ФЕДОРОВСКИЙ,
наш спец. корр.

Две фотовыставки недавно прошли (почти одновременно) в двух городах — Кишиневе и Днепропетровске — «Фотографические премьеры» и «Традиции и эксперимент». Обе они преследовали, собственно говоря, одну цель: показать достижения нашего фотоискусства в рамках поисков новых средств изобразительного языка, новых сюжетов.
Отрадными нам показались следующие тенденции. Если эксперимент ранее занимал умы фотохудожников, предпочитавших сюжеты общечеловеческого звучания и, в известной степени, вневременного плана, то теперь он стал необходимой составляющей в решении тем гражданских по духу своему. Мы знаем работы белорусских фотографов, которые использовали технику изогелии, «выворотки» (негативное изображение) в снимках мемориала в Хатыни. В Кишиневе были представлены работы, посвященные охране окружающей среды.
Кстати, в этой теме обрели контуры и свои штампы. Сопоставляются нередко изображения дымящихся труб на горизонте с человеком угрожающей внешности на переднем плане. Сопоставляются так, что трудно понять, кто здесь потерпевший, кто в защите, а кто в атаке. Или же: консервные банки «Завтрака туриста» на дивном пленэре. Или: собака, лошадь, обнаженная натура как символизирующие светлое, первозданное, на фоне загрязненной среды.
В этой теме трудно избежать плакатности. А может быть, и не надо? Плакат, позволительно напомнить,— вид искусства, отнюдь не стыдящийся своей «трибунности», а в известном смысле и простодушия.
Некоторые тенденции не то чтобы настораживают, а скорее, наскучивают. Нагромождение пятен, линий, конструкций, которые не поддаются расшифровке и не решаются, как кроссворды, в клеточках которых — слова, придуманные автором и знакомые только ему. Или наоборот, уход в претенциозную банальность: крупным планом пуговица со всеми ее порами, умывальник...
Как сказал известный литературовед П. Палиевский, «Художник, упоенный происходящим лишь внутри него процессом упрощения и сгущения смысла на все меньшем и меньшем пространстве, может незаметно потерять контакт со зрителем... Форма художественная перерастает в форму другого языка; этот последний «язык», не имея всеобщности, лишится всякого содержания. Получится что-нибудь вроде «Квадрата» Малевича или пресловутой «Дырбул щыл» Крученых».
В целом же выставки, прошедшие в Кишиневе и Днепропетровске, говорят о том, что необходим сбор нового урожая фотографий, в которых обнаружились бы как наиболее употребительные приемы фотоязыка, так и приемы, еще не нашедшие пока распространения.

М. ЛЕОНТЬЕВ,
наш спец. корр.

ФОТОПАНОРАМА

## ИТОГИ КОНКУРСА

Более тысячи фотографий от 200 авторов и фотоклубов страны поступило на Всесоюзный фотоконкурс «Туристская панорама-80», который проводили Центральный Совет по туризму и экскурсиям ВЦСПС, редакции журналов «Турист» и «Советское фото».
Жюри конкурса подвело итоги и вынесло решение присудить первые премии А. Терещенко (Петропавловск-Камчатский), народной фотостудии «Образ» (Дубна), В. Пащенко (Донецк); вторые премии — Б. Баринову (Москва), П. Острикову (Новосибирск), А. Меньшикову (Челябинск), А. Вьюхину (Орджоникидзе); третьи премии — О. Машковскому (Стерлитамак), А. Шляхову (Хабаровск), В. Синягину (Заволжье), Г. Юнаку (Тольятти), И. Алинову (Череповец).
Все участники конкурса награждены грамотами Центрального Совета по туризму и экскурсиям ВЦСПС.

ФОТОПАНОРАМА

## «ДОРОГОЙ СЛАВЫ»

Этот фотоальбом известного военного фотожурналиста Александра Устинова вышел в Праге к тридцатилетию освобождения Чехословакии. С первых до последних дней Великой Отечественной войны фотокорреспондент «Правды» А. Устинов снимал юношей-добровольцев, уходящих на фронт, атаки советских воинов, минуты привалов танкистов... Последние два года войны Устинов был на 1-м Украинском фронте, в составе которого воевал Чехословацкий армейский корпус под командованием Л. Свободы. Снимки этого периода нашли достойное место в фотоальбоме.
Выход альбома «Дорогой славы» тепло встречен чехословацкой общественностью.

# Фотография в книге

В книге «Что такое искусство?» (М., «Советский художник») художник В. Янкилевский ввел новые принципы работы с фотографической иллюстрацией. Снимки, вошедшие в книгу, сделаны самим художником. Случай редкий в практике издательского дела.
Мы попросили высказать свое мнение по этой проблеме искусствоведов Ю. Герчука, Ю. Молока, художественного редактора издательства «Советский художник» К. Остольского, а также автора снимков В. Янкилевского.

**Ю. Герчук,**
искусствовед:
— У нас издается все больше книг, где главную роль играет фотография, где именно она, а не текст, не только показывает, но рассказывает и доказывает. Фотография же определяет и форму такой книги — характер ее внутреннего построения, приемы верстки, а также и внешний облик. Фотоальбомы делаются красивее, печатаются тщательнее, чем несколько лет назад, и может показаться,



КОМПОЗИЦИЯ ИНТЕРЬЕРА ДЛЯ КНИГИ «ПРОГУЛКА ПО ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕЕ». ПОСТАНОВКА **В. ЯНКИЛЕВСКОГО**, ФОТО **С. ТАРТАКОВСКОГО**

ВСЕ ДРУГИЕ ФОТОГРАФИИ **В. ЯНКИЛЕВСКОГО** ВЗЯТЫ ИЗ КНИГИ «ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?» К РАЗДЕЛУ «В МАСТЕРСКОЙ МОНУМЕНТАЛИСТА»

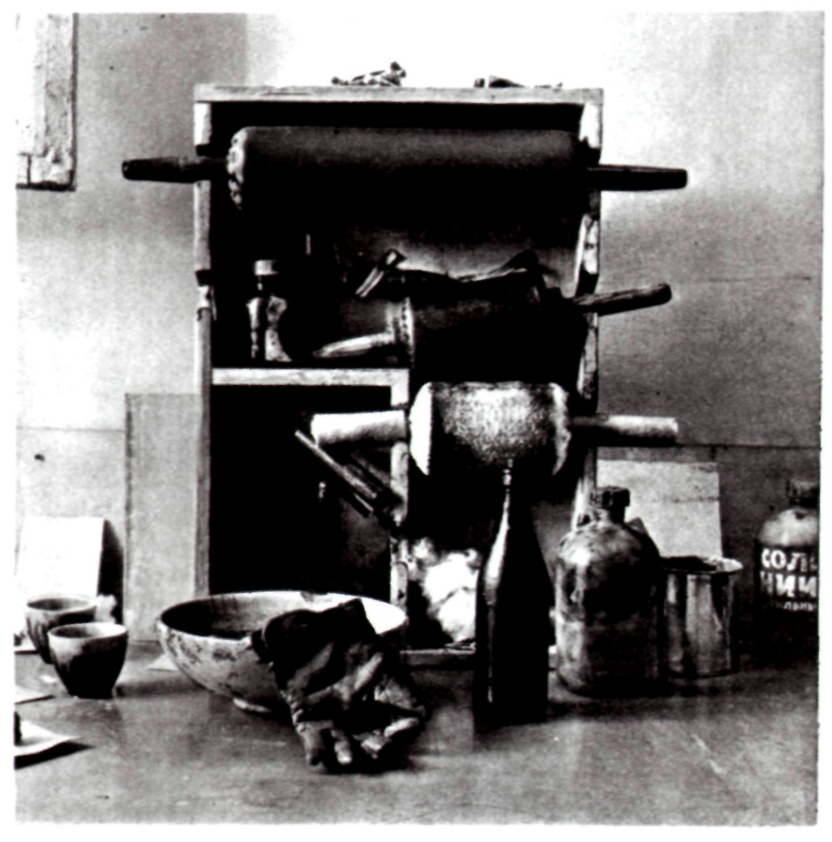
что вместе с техническими и художественные проблемы фотокниги уже решены. Но на деле уровень художественной культуры фотоизданий оставляет желать лучшего.
Возьмем в руки наугад несколько новых фотоальбомов — и мы найдем в них ряд повторяющихся несложных приемов макетирования, позволяющих быстро и броско раскидать по мелованным страницам нужное число черных и цветных снимков, большей частью верстаемых под обрез. Здесь нет заботы о развитии темы, о логических членениях материала, о ритме книги — обо всем, что только и может сделать набор даже очень хороших снимков художественным и смысловым целым.
Умение организовать и осмыслить в книге разнородный фотоматериал, привести его к необходимой цельности пока еще редко. И потому важен опыт тех немногих художников, для которых фотография — это не картина, которую нужно приклеить на более или менее подходящее место,

а зрительно организованный смысл.

В. Янкилевский — один из таких художников. Может быть, отчасти и потому, что он сам прекрасно владеет средствами фотографического иллюстрирования. Этим умением он воспользовался, делая книгу «Что такое искусство?». Он взял фотоаппарат и сделал для книги не просто ряд цветных и черных фотографий, но зрительный рассказ, отвечающий на вопрос, стоящий в заглавии. Собственно говоря, фотографии занимают в книге не так уж много места. Есть еще довольно обширный текст, но художник решительно его оттеснил, ведя главный рассказ именно изобразительными средствами. Есть и ряд репродукций, выбранных и выразительно сопоставленных художником. Но фотографический ряд получил особую задачу — наглядно показать читателю творческий процесс, дать живое впечатление соучастия в нем. Затягивающая романтическая глубина загроможденной мастерской художника, сочные мазки красок, банки, тюбики, кисти — все это не просто «красиво снято», но образно воплощает мир художника и его отношение к своему делу. Так получилась единственная в своем роде авторская фотокнига художника.

Фотограф и художник видят натуру не одинаково. Фотографическое зрение Янкилевского обогащено зрением живописца. Его работа обладает выраженным, волевым стилем. Оперируя же чужими снимками, он делает книги менее принципиальные и яркие. Таков его альбом «В горах Карачаево-Черкессии» (изд-во «Планета») — четко организованный, ритмичный, обозримый благодаря ясным членениям. Но это не воплощение собственного художественного видения Янкилевского.

Чему можно учиться на опыте книги «Что такое искусство?» Подражать ей бессмысленно. Ведь там была и особая задача, и индивидуальный творческий мир автора. А научиться не приемам, но сознательной постановке в фотокниге самостоятельных и не элементарных задач было бы полезно... И не обязательно для этого художник книги и фотограф должны объединиться в одном лице. Но творческий контакт между ними и взаимопонимание должны быть необходимы.





К РАЗДЕЛУ «МАСТЕРСКАЯ ЭСТАМПА»

**Ю. Молок,**
искусствовед:

— В книге «Что такое искусство?» В. Янкилевский выступает одновременно и художником, и фотографом, но попробуйте провести грань, где кончается здесь работа фотографа и начинается — художника. Долгое время фотоиздания у нас обходили стороной произведения искусства как нечто противоположное достоверности фотодокумента, а книги по искусству пренебрегали фотографией как низким жанром. Современная книга, переводя произведение искусства в ранг репродукции, получаемой фотомеханическим путем, вывела его из музейного пространства и в известной мере уравняла с фотографией. Ощущение фотографии как материала книги стало привычным для современного книжного художника, имеющего дело и с фоторепродукцией, и с фотонабором, и с документальной фотографией. Повысился и ранг фотографии как документа, отвечающего интересу современного зрителя к самому акту творчества и к личности художника. Появляются биографии художников в снимках, проникают и в фотоиздания репродукции картин, гравюр, рисунков. Но процесс этот идет обычно на уровне повышения объема информации, путем простого соединения репродукционного и документального ряда в рамках книги.

В книге «Что такое искусство?» есть эти два ряда: репродукционный (фотография как копия произведения искусства) и собственно фотографический (авторская фотография). Правда, последний ряд выступает в двух измерениях: цветные фотографии — рабочие натюрморты, составленные из материалов и инструментов художника, и черно-белые — интерьеры мастерских.

Эта простая структура зрительного ряда книги со счетом на три (репродукция — цветная фотография — черно-белая фотография) могла стать элементарным перечнем разных материалов и инструментов искусства, но у Янкилевского она связалась в драматургическое целое. И дело здесь не в искусах фрагментации фотографии и не в ухищрениях макета книги, а в чем-то другом. Каждая фотография играет как бы двойную роль, она знакомит нас с рабочими инструментами искусства и в то же время затягивает нас в тайны творчества, как кадры какого-то фильма, раскрывающего самый процесс создания произведения искусства, — видим ли мы руки скульптора, мнущего глину, или ящик, переполненный тюбиками и кистями, рабочие стеллажи графика или художника, ли-

цо которого заслонено от нас свежим оттиском, вынутым из офортного станка. Янкилевский избегает стереотипов фотографирования художника: характерно, что одна чужая фотография с изображением С. Коненкова узнается сразу как чужая. В снимках этой книги нет и следа той «лихой замашки кистью», отмеченной еще Гоголем как признак модного живописца, — поза, которая оказалась такой живучей и в портретах, и в фотографиях художников. В книге художник не позирует, фигуры его может и не быть в кадре, но эффект его присутствия лежит на всем. Кисти, толпа кистей, пирамида кистей теснится у стены, тюбики, груды тюбиков, гроздья тюбиков, из которых уже сочится краска, — на столе. Это пиршество дополняет измазанная краской палитра, она смотрится как «пейзаж во время битвы». О фотографии здесь приходится говорить в категориях живописного натюрморта, хотя перед нами только фотография.

Это рабочая брутальная фактура предметов не только выдает их причастность работе художника, но и создает ощущение правды материала, правды фотографии как документа.

И показана она без помощи каких-либо особых тонкостей фотографического искусства. Примечательно, что Янкилевский не заостряет кадр фрагментированием, не ставит специального света.

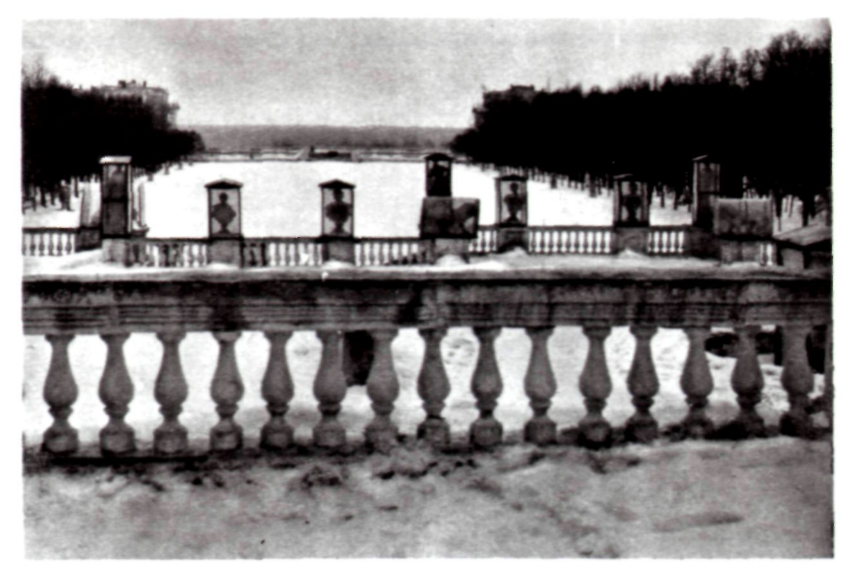
Он ставит кадр, строит композицию. Утверждая непредвзятость фотокамеры, мы часто забываем об отборе, работе, которую неминуемо проделывает наш глаз, или стараемся скрыть ее. Здесь же перед нами — особый случай, когда композицию собирает глаз художника, который знает истинную ценность и назначение каждого предмета своих кадров-натюрмортов и властно ведет нас к постижению трудных тайн ремесла. Он ставит композицию кадра так, что мог бы написать ее маслом, но «пишет» фотоаппаратом.

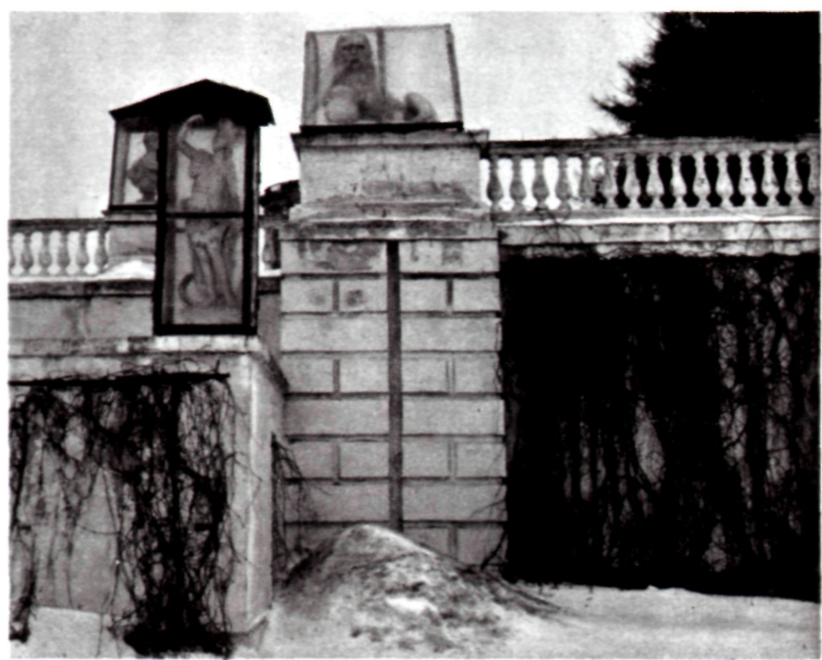
Картинная, фронтальная композиция, указывая на объективность кадра, как бы укрупняет представление о ремесле, каждый предмет делает значимым как атрибут искусства (старые мастера живописи и составляли свои натюрморты из таких атрибутов). Понятие о ремесле переведено в понятие о творчестве, хотя картинное пространство кадра населено подлинными предметами. Но, наряду с инструментами, в кадр входят и свободный затек краски, и графическая арабеска, и скульптурная маска с металлическими скрепами, они и пробы материала, и приглашение к работе, и следы стихии самой работы.

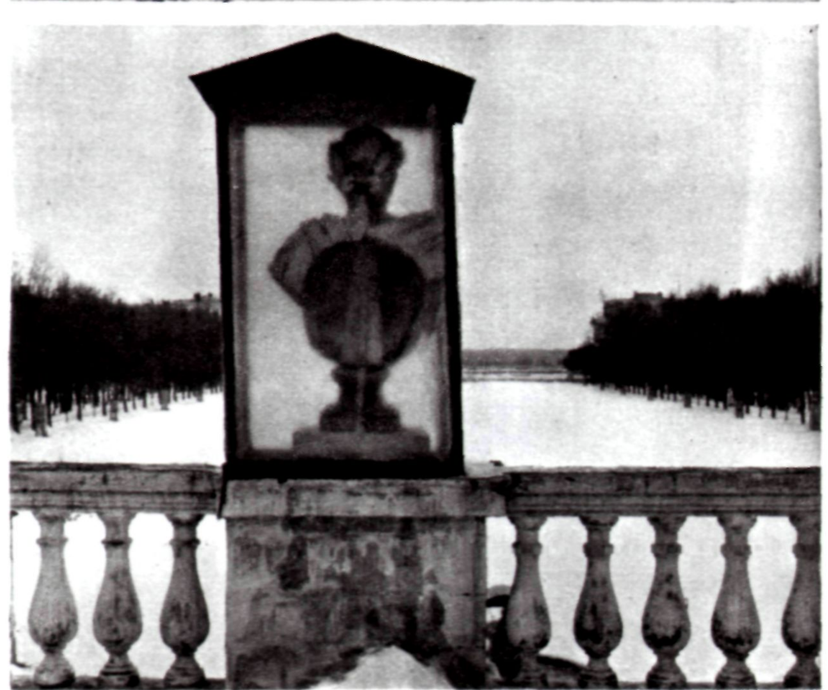
Время и пространство фотографии включается, таким образом, в творческий процесс создания произведения. Он и соединяет изобразительные ряды книги. Перекидывает мостик от документальной фотографии к репродукции. Заставляет по-новому оценить каждый мазок краски в портрете Веласкеса или натюрморте Ван Гога, репродуцированных тут же рядом, на страницах книги.

И репродукция сама уже служит художественным документом творческого акта, который фиксируется фотокамерой художника. Так документальный фоторяд становится изобразительным, а изобразительный документирует, что могут сделать простые инструменты в руках художника. Понятие «ряда», «серии», «цикла» остро развито у художника и в его живописи, и в его рельефах, и в сериях его офортов. И в книге его камеру ведет не только и не столько текст, сколько собственный замысел художника, который выступает здесь и как фотограф, и как художник. Такой художник мог бы сделать фотокнигу и без текста, структурность его вйдения сама могла бы реализоваться в пространственно развернутую логику издания.

Остается сказать: книга «Что такое искусство?» предназначалась детям. Не знаю, помнил ли художник слова поэта: «Живопись учит детству... она научает просто узнавать красное, зеленое, белое», но эта книга прямо-таки внушает осязаемое и материальное ощущение работы художника, разворачивая перед нами жизнь произведения искусства с помощью фотоаппарата.







К РАЗДЕЛУ «В МАСТЕРСКОЙ СКУЛЬПТОРА»

**К. Остольский,**
художественный редактор:
— Не всякий набор фотографий может «выдержать» книжную форму, потому что далеко не всякий автор обнаруживает не копиистское, а действительно фотографическое восприятие жизненного материала. Когда в издательстве готовят книгу, иллюстрированную снимками, сразу же возникают разные проблемы. Часто съемку заказывает литературный редактор, а художник появляется случайно. Хорошо еще, если перед съемкой. Чаще всего художник получает уже готовый материал и начинает приспосабливать его к собственному книжному решению. Когда художник и фотограф начинают вместе

работу над изданием — это уже хорошо. Примеры такие есть, но они совсем не правило. Так работает с дизайнерами фотограф Дмитрий Белоус. И это не случайно. По образованию художник, он начинал как художественный редактор и только потом перешел в профессиональную фотографию. Неудивительно, что у него художнический подход к съемке. А профессионализм проявляется именно в том, что в решении каждой конкретной задачи он исходит из установки издательства, художника. Конечно, идеальный случай, когда фотограф и художник книги соединяются в одном лице, как это произошло с Янкилевским. Нужно иначе построить стадии работы над фотоизданием. Сначала принципиально решать его макет, а затем вести съемку или подбор снимков и писать тексты. Профессионалы, работающие в издательствах, давно пришли к этому выводу.

**В. Янкилевский,**
художник:
— Кроме традиционно-графического, декоративно-образного решения, в современной книге все большее значение приобретает «актуальная» иллюстрация, и по фактуре, и по документальности приближающаяся к фотографии. (В одном случае графика тяготеет к эстетике фотографии, в другом, наоборот, фотография становится иллюстрацией — образом.)
Есть, на мой взгляд, обманчивое представление об окружающей нас предметной реальности как о чем-то устойчивом и однозначном. Но стена дома, тень от ветки дерева, лицо в окне меняют ее каждое мгновение и создают ее жизнь. Поэтому именно художник с фотокамерой способен в той или иной степени удачно поймать тот момент жизни, который становится образом действительности. В книге об искусстве надо учитывать и то, что пластическая полноценность фотографии должна быть адекватна произведениям изобразительного искусства, репродуцированным рядом с ней на развороте. Это относится и к «духовному пространству», и к физическому.
Был бы идеальным, конечно, случай, если бы художник обладал достаточной свободой отбора и компоновки материала, что создает условия для воплощения творческой воли художника и создания пластического и стилевого единства, выражающегося в пространственно-динамическом развитии книги в ее целом.

К РАЗДЕЛУ «ЖИЗНЬ СКУЛЬПТУРЫ»



# Рудольф Крупнов О работе жюри межклубных конкурсов

Мне часто проходится принимать участие в работе жюри межклубных конкурсов фотолюбительских выставок. Дело это интересное и ответственное. Но должен откровенно сказать, что далеко не всегда получаешь удовлетворение от проделанной работы, идя на сомнительный компромисс, подчиняясь незначительному перевесу числа голосов членов жюри. Как правило, разногласия между членами жюри вызывают последующую «цепную реакцию» разногласий у авторов и зрителей.

Одна из причин этих нежелательных явлений заключена в недостаточной компетенции некоторых членов жюри. Нередко в его состав входят весьма уважаемые люди, прекрасные специалисты своего дела, но, к сожалению, слабо ориентирующиеся в области фотоискусства. Их присутствие в жюри объясняется желанием устроителей придать мероприятию престижный характер. Вот почему оценка фоторабот этой категории членов жюри осуществляется преимущественно «по общему впечатлению», без четкой аргументации достоинств и недостатков снимков.

Справедливости ради надо сказать, что и при однородном составе жюри, когда в его состав входят компетентные специалисты, оно не всегда выносит верные решения. Чем это объясняется? На мой взгляд, тем, что работа жюри не всегда носит целеустремленный характер. Итак, речь идет о распределении мест между любительскими коллективами на межклубной конкурсной выставке.

Здесь в обязательном порядке, помимо художественных и прочих достоинств снимков, нужно учитывать и такие дополнительные факторы: соотношение числа фотографий, представленных коллективами на конкурс и отобранных в итоговую экспозицию; массовость участия любителей в каждом коллективе и опять-таки их «отсев» в ходе конкурсного отбора и т. д.

Каким из этих факторов жюри следует отдавать предпочтение? Что считать главным, а что сопутствующим?

Эта достаточно сложная задача может быть успешно решена методом «математизации». Этот метод позволяет делать установку на приоритет тех или иных компонентов в зависимости от поставленной задачи. Ознакомимся с сущностью этого метода на примере трех условных фотолюбительских коллективов, принявших участие в межклубном конкурсе. В приведенную ниже таблицу внесены следующие исходные данные.

| Исходные данные | Сокращенное обозначение | Коллективы 1 | 2 | 3 |
|---|---|---|---|---|
| Число представленных на конкурс снимков | $N_1$ | 80 | 50 | 40 |
| Число экспонированных снимков | $N_2$ | 20 | 25 | 20 |
| Число авторов, представленных в клубной коллекции | $N_3$ | 25 | 20 | 16 |
| Число авторов, участвующих в экспозиции | $N_4$ | 15 | 20 | 12 |
| Число дипломов, полученных авторами: | | | | |
| I степени | $d_1$ | 3 | 1 | 1 |
| II степени | $d_2$ | 3 | 1 | 2 |
| III степени | $d_3$ | 6 | 2 | 5 |

### Установка 1

Основным критерием, закладываемым в математическую модель, является массовость участия любителей в конкурсной выставке, а сопутствующими факторами — число полученных отдельными авторами дипломов, число работ, представленных в экспозиции.

Места, занимаемые участниками конкурса, определяются количеством баллов по формуле:

$$R = \frac{N_4(5d_1+4d_2+3d_3+N_2)}{N_1}.$$

В результате подсчета определяем, что первое место занял коллектив № 2, получивший 16 баллов. У него представлено в экспозиции наибольшее число авторов. Квалифицированно сделан отбор снимков на конкурс — каждая вторая фоторабота из представленных вошла в экспозицию. Коллектив занял первое место, хотя достижения отдельных авторов менее высоки по сравнению с другими участниками конкурса.

Третье место занял коллектив № 1, который набрал *12 баллов и имеет очень* низкий процент (25%) прохождения фоторабот в экспозицию при сравнительно малом числе участвующих авторов.

В более выигрышном положении оказался коллектив № 3, получивший 14,4 балла и занявший второе место. Хотя у него на 3 участника экспозиции меньше, но вдвое выше процент прохождения снимков на выставку.

### Установка 2

Основным критерием является качество представленных на выставке фоторабот, определяемое их числом и полученными дипломами. Массовость участия фотолюбителей в экспозиции и другие исходные данные в расчет не принимаются.

Для решения этой задачи формула имеет следующий вид:

$$R = 5d_1 + 4d_2 + 3d_3 + N_2.$$

Определяем места, занимаемые участниками конкурса:

Первое место занял коллектив № 1 — 65 баллов. Он имеет наибольшее число дипломированных работ.

Второе место — коллектив № 3 — 46 баллов, а третье место — коллектив № 2, обладающий наименьшим числом дипломов.

### Установка 3

Жюри может заинтересовать не только массовость и мастерство участвующих в конкурсе коллективов, но и эффективность проводимой в них работы. Она характеризуется минимальным отсевом авторов и представленных ими на конкурс фоторабот, а также *числом полученных наград*. Эти критерии моделируются следующей формулой:

$$R = \frac{N_4 \cdot N_2\,(5d_1 + 4d_2 + 3d_3)}{N_3 \cdot N_1}.$$

В результате получаем:

Первое место — коллектив № 3 — 10,5 балла.

Второе место — коллектив № 2 — 7,5 балла.

Третье место — коллектив № 1 — 6,7 балла.

Почему в данном случае предпочтение отдано коллективу № 3? Из 16 участвующих в конкурсе авторов лишь 4 участника были «отсеяны» жюри. Из 12 участвующих в экспозиции авторов 8 отмечены дипломами. Каждая вторая представленная работа получила одобрение жюри и прошла в экспозицию.

Коллектив № 2 не потерял ни одного автора в результате конкурса. Но число завоеванных наград вдвое меньше, чем у коллектива № 3, при почти вдвое большем числе участников выставки. Выходит, эффективность работы фотоклуба недостаточно высока.

Несмотря на большое число полученных наград, последнее место в этом конкурсе занимает коллектив № 1. В результате отсева он потерял три четверти своих работ и около половины авторов. Это говорит о неоднородности состава членов клуба, о «перепадах» в их творчестве.

Наш метод «математизации» позволяет выработать целенаправленный и аргументированный подход к оценке проделанной фотоклубами работы, исключая при этом субъективность, предвзятость и недостаточную квалифицированность суждений, присущих некоторым жюри.

Приводимые расчеты представляют собой простейшие арифметические действия, которые могут быть выполнены с помощью логарифмической линейки, механического арифмометра или электронного калькулятора.

**От редакции.**

Статья Р. Крупнова публикуется в порядке обсуждения. Просим руководителей фотоклубов, организаторов межклубных выставок и конкурсов высказать свое мнение.

# «Полюс»

(ПЕТРОЗАВОДСК)

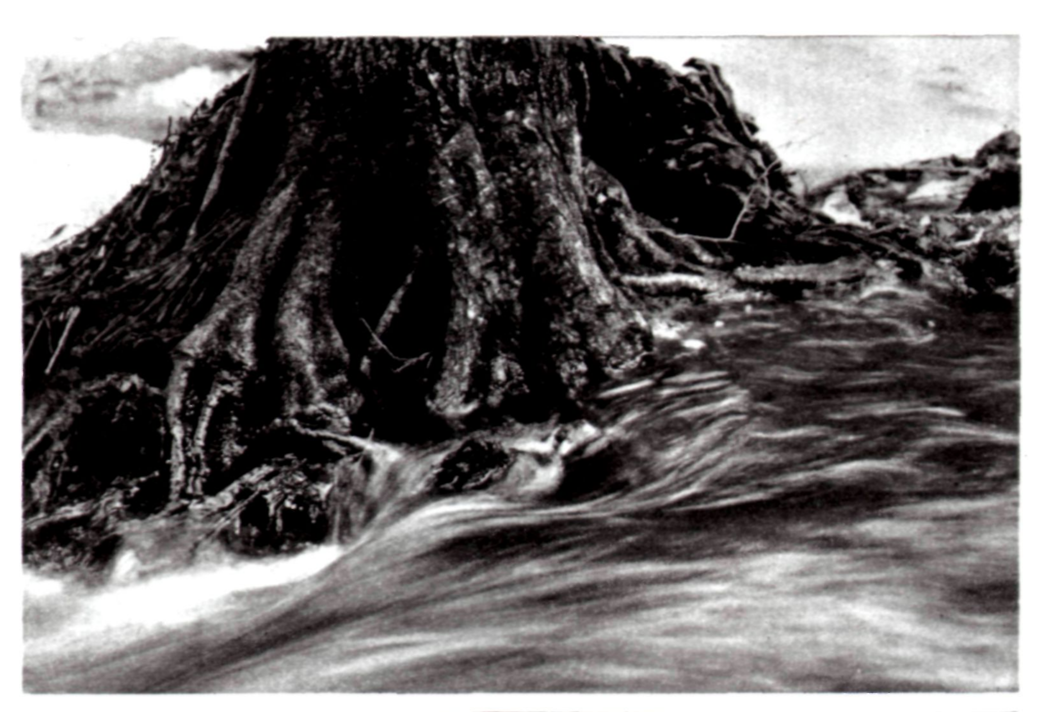
Коллективу этому всего четыре года, но десяткам фотоклубов он «лично известен». Во многом благодаря межклубным выставкам, которые «Полюс» проводил все эти годы. Они очень помогли клубу в его становлении и формировании творческого лица. Лучше, как говорится, и не придумаешь. Сотни образцово-показательных фотографий «посетили» Петрозаводск. Наверное, фотолюбители этого города сегодня одни из самых эрудированных зрителей, досконально знающие достижения отечественной художественной фотографии. Это привело, как и можно было ожидать, к росту мастерства и, в первую очередь, мастерства технического, лабораторного. Если использовать известный каламбур, то это — позитивные процессы в работе клуба. Весьма позитивные.

Имеющий уши, да услышит, а кто ищет, тот всегда найдет. Члены «Полюса» доказали эти простые истины на практике. Сколько фотоклубов сетуют на недостаток информации. А «Полюс» выбрал непростой, трудоемкий способ решения этой проблемы. Такой способ под силу не каждому коллективу, но, конечно же, есть способы и менее сложные. Надо только захотеть.

Авансов клубу выдано предостаточно. Похвалить и в самом деле есть за что. Удачных работ в коллекции «Полюса» немало. Что самое приятное, они — результат труда не одного-двух лидеров, но всех членов клуба.

Портретный кадр «Екатерина Васильевна» В. Хаскина. Смелая компоновка деталей в кадре, выразительный свет, ракурс — все призвано к тому, чтобы укрупнить и одновременно углубить человеческий характер. Этими же достоинствами отличаются «Искусствовед» В. Ларионова, «Наташа-III» И. Ларионовой. Автор последнего снимка задумала объединить в один серийный ряд три изображения одного человека. К сожалению, оригинальный ход не разработан до конца, но это тот редкий случай в фотографии, когда можно продолжить работу.

С. Пивоев сделал ироничный снимок «Ценитель живописи». Маленький проказник (видимо, отделившийся



М. ФЕДОРОВ ПОТОК





И. ЛАРИОНОВА НАТАША



Н. КОРПУСЕНКО ПЕРВЫЙ

от школьной экскурсии) уселся в музейное кресло, готовый к очередному подвоху. А подвох приготовил фотограф, сняв ничего не подозревающего мальчишку на фоне полотна с трудовым сюжетом. Мягкая добрая ирония взрослого человека. Юмор, которого так не хватает любительской фотографии, зачастую смакующей то, что лежит на поверхности смешной ситуации.

К откровенно оформительским можно отнести снимок «День и ночь» Н. Корпусенко и многокадровую цветную композицию «Дизайн» В. Хаскина, запечатлевшую отражения на блестящей поверхности. Служебная функция подобных кадров — чисто оформительская. Что ж, это тоже достойно внимания.

Но те же авторы могут поставить в тупик и опытного зрителя работами, воскрешающими в памяти бородатые, многолетней давности штампы, или снимками, под которые так и просится подпись: «Что бы это значило?» Хочется думать, что к подобным опусам сами авторы не могут относиться серьезно.

Однако вернемся к тому, с чего начали. Активная межклубная деятельность привела к следующему. Вакуум недостатка информации заполнился. Авторы в рекордно короткие сроки профессионально овладели способами позитивного лабораторного процесса. Кроме того, «Полюс» повернулся лицом к фотографии психологической. А ведь общая картина такова, что фотолюбители в последнее время как-то утеряли интерес к психологическому портрету, к «внутреннему монологу» человека, полагая, наверное, что это дело литературы, кино, но никак не фотографии.

Правда, «избыток информации» породил и откровенные заимствования, повторы. На первых порах это не особенно тревожит.

У клуба достаточно творческих сил, чтобы, «смеясь, расстаться с прошлым». Во имя будущего, естественно.

ОТДЕЛ ФОТОЛЮБИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА





**В. ХАСКИН** ЕКАТЕРИНА ВАСИЛЬЕВНА

**Н. КОРПУСЕНКО** ДЕНЬ И НОЧЬ

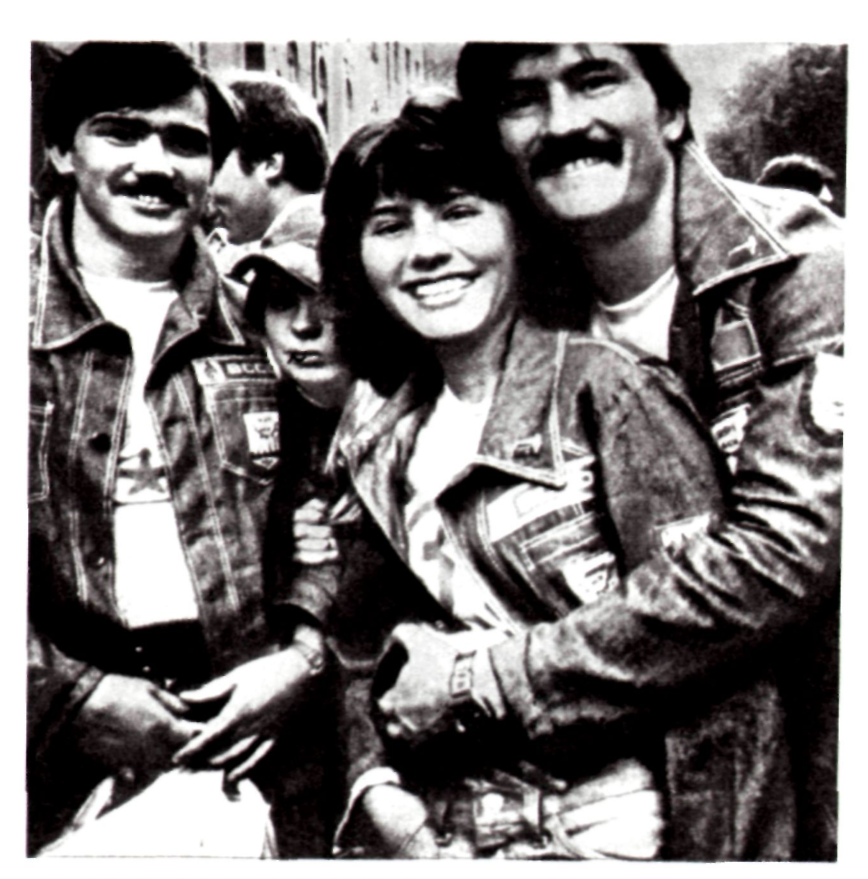
# «Янтарный край-81»

В. ПАРХОМЕНКО ЛЕТО

Помолодевший после Олимпиады Таллин встречал гостей, участников традиционного соревнования прибалтийской фотографии, конкурса, проводимого по всем видам фотографической программы, в котором, можно сказать, воспользовавшись спортивной терминологией, принимают участие как кандидаты в мастера и мастера международного класса, так и талантливая молодежь.

Протоколом было предусмотрено допустить к соревнованию по 150 работ от каждой республики; члены жюри могли принимать в нем участие только вне конкурса. Итоговая выставка представляла собой панораму современной фотографической жизни прибалтийских республик, в которой нашли свое отражение и остросюжетные, склонные к углубленному социологическому анализу работы литовских авторов, и поиски в области пластики, характерные для латышских фотографов, и стремление к новой выразительности в работах представителей Эстонии.

При всем многообразии авторских почерков заметной оказалась тенденция к фотографии, оперирующей простым фотографическим языком, без привлечения сверхсложных приемов печати. Достаточно сказать, что среди премированных работ нет снимков, выполненных в технике соляризации, тактично представлена изогелия, вернее, та ее разновидность, которая получила распространение в области цветной фотографии, то есть изополихромия. Впрочем, цветная фотография, как показала данная выставка, ограничивает свои интересы чисто декоративными моментами и не может еще претендовать на лидирующую роль, позиции которой прочно удерживает черно-белая.



В. МИХАЙЛОВСКИЙ СТРОЙОТРЯД (ИЗ СЕРИИ)

Характерным являлось также стремление авторов к работе сериями фотографий, позволяющими высказать несколько версий одного сюжета или добиться полифонического звучания. Своего рода темы с вариациями.

Опыт проведения подобных конкурсов подтверждает — скорее, как правило, чем как исключение — и тот факт, что сегодня фотографы в своей практической деятельности стараются не ограничиваться рамками одной темы или одного направления. Примером может служить серия Л. Тугалева «Концерт. Играет М. Таль», в которой автор небезуспешно реализует идеи, являющиеся на пер-





вый взгляд привилегией журналистской фотографии. Это новый Тугалев, ранее он увлекался поисками в области чистой формы, фотографией, имеющей своей конечной целью выставку, салон. В. Михайловский, автор, который добивался убедительных успехов в фотографии-символе, мастерски владея техникой печати с нескольких негативов, в «Янтарном крае» выступает как «чистый репортер» с серией снимков о студенческом строительном отряде.

Место на фотографическом «Олимпе» не бронируется, и единственный реальный шанс попасть туда — творческая активность. Авторы, отмеченные жюри конкурса, являются представителями всех поколений фотографов, и тех, кто уже имеет широкую известность, и тех, чьи имена еще вчера можно было встретить на выставках дебютантов. Вместе с тем опыт, накопленный мастерами старшего поколения, способствует более быстрому прохождению молодыми фотографами начального периода, когда накапливается необходимый теоретический и творческий багаж, без чего самостоятельное творчество невозможно.

И в заключение — о наградах.

Гран-при был удостоен Харальд Леппиксон за серию фотографий, отражающих различные стороны жизни Эстонии, снимки, в которых наряду с конкретной информацией содержатся обобщения, раскрывающие характерные черты нашего времени.

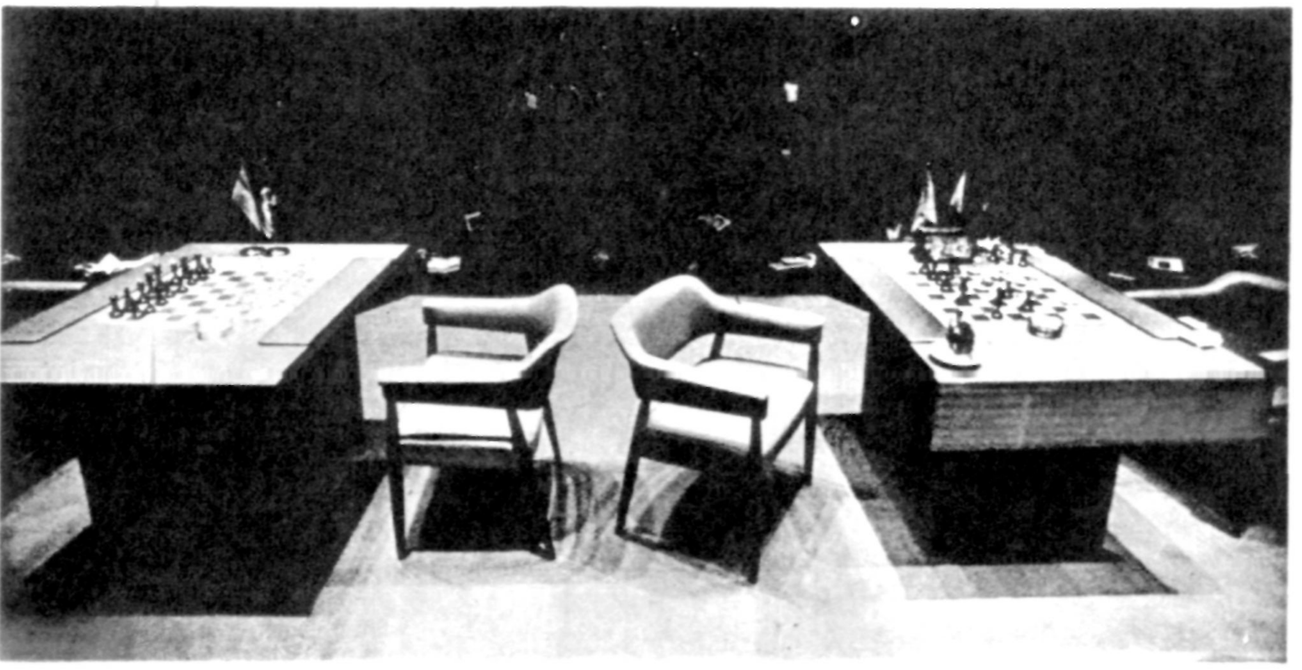
Медалями награждены Г. Бинде, Г. Биркманис, З. Булгаковас, В. Гвозд, Р. Юшкялис, Р. Пожерскис, Я. Рыымус, В. Станёнис, В. Страукас, Л. Тугалев. Дипломами отмечены А. Акис, Я. Гайлитис, Г. Герман, Т. Грепп и Л. Мянник, Ю. Калнинш, Р. Кукойс, Ю. Лассман, В. Михайловский, Т. Паалмяе, Р. Пачеса, В. Странкявичус, А. Тенас, Р. Фогтс, М. Хийс, П. Яунземс.

Специальные призы получили А. Акис (приз Кохтла-Ярвеского фотоклуба), Ю. Вайцекаускас (приз Хаапсалуского фотоклуба), Я. Гайлитис (приз Дворца культуры имени Я. Томпа г. Таллина), В. Пархоменко (приз Общества фотоискусства Литовской ССР), А. Тенас (приз народной фотостудии ТФК), Л. Тугалев (приз редакции журнала «Советское фото»).

В. НЕКРАСОВ,
член жюри конкурса







Л. ТУГАЛЕВ КОНЦЕРТ. ИГРАЕТ М. ТАЛЬ



Б. АЛСИН ВЕСТНИКИ ДОБРА (ИЗ СЕРИИ)

З. БУЛГАКОВАС ПЕРВЫЙ СНЕГ

# Анатолий Фомин Снимки, обошедшие мир...

В июне нынешнего года исполняется 50 лет со дня опубликования знаменитой фотосерии «24 часа из жизни московской рабочей семьи Филипповых». Читатели журнала просят рассказать, в чем заключено новаторство этой серии, почему она в короткий срок получила такую широкую известность, как она выглядела.

«Филипповская серия» открыла новую страницу в истории нашей фотопублицистики. Она положила начало сюжетным фотоповествованиям, жанру, который мы называем теперь фотоочерком.

Появилась она в обстановке жесточайшего экономического кризиса, охватившего капиталистические страны, и рассказывала о грандиозных завоеваниях рабочего класса в СССР.

История рождения серии такова. Летом 1931 года Общество друзей СССР за рубежом, используя материалы только что созданного агентства «Союзфото», устроило в Вене, Праге и Берлине фотовыставку, посвященную новой России. Интерес трудящихся в мире к людям единственной тогда Страны Советов, энергично взявшимся за выполнение своего первого пятилетнего плана, был огромен. Но информация на Западе о жизни советских граждан часто сознательно извращалась. Поэтому специальным разделом экспозиции решено было сделать подробный документальный рассказ об одном дне обыкновенной советской семьи.

На 78 фотографиях были представлены: Николай Федорович Филиппов — старый рабочий-металлист. В тексте сообщалось: «Родился в 1880 году. По специальности сверловщик. В 1920 году вступил в партию. На московском заводе «Красный пролетарий» работает 30 лет. Несмотря на возраст — активный ударник. Неустанно повышает свой культурный уровень, учится в вечерней школе при заводе, сотрудничает в заводской газете «Двигатель».

Его жена, Анна Ивановна, — домашняя хозяйка. «Последние 10 лет работала сортировщицей на Гознаке. Малограмотна. Посещает вечерние курсы ликбеза. Общественница. Член Общества Красного Креста и Общества шефства над деревней».

Старшая дочь, Соня, — комсомолка. 22 года. «Продавец в крупном кооперативном магазине. В своем коллективе исполняет обязанности организатора экскурсий».

Младшая дочь, Варя, — чертежница. 20 лет. «Работает в рационализаторском отделе завода. Спортсменка. Добровольный инструктор физкультуры. Учится в машиностроительном техникуме».

Старший сын, Константин, — фрезеровщик. 19 лет. «Окончил техническую школу при заводе».

Средний сын, Николай. 17 лет. «Пока учится в общеобразовательной школе. Увлекается спортом, преимущественно футболом».

Младший сын, Витя. 7 лет. «Ходит в детский сад».

В тексте приводился бюджет семьи. Указывалось, кто сколько зарабатывает, сколько расходуется на питание, квартирную плату, транспорт, одежду, культурные мероприятия. Приводился метраж квартиры, точный домашний адрес.

Были сфотографированы дом в новом жилом массиве города, квартира, завод, заводской кооператив, городок отдыха в Московском парке культуры, сделаны репродукции с целого ряда документов.

Ответственную съемку выполнила бригада известных журналистов в составе: руководитель Л. Межеричер, фотокорреспонденты А. Шайхет, М. Альперт, С. Тулес. Снят был очерк в рекордный срок — всего за 4 дня. Журнал «Пролетарское фото» (1931, № 4) в передовой «Фотопропаганду на высшую ступень!» писал по этому поводу следующее: «Мы не хотим сказать, что серия о Филипповых лишена недостатков... Недостатки есть... Но ценность этой серии огромна... Она позволяет утверждать, что основным методом показа нашей жизни должен стать документальный рассказ, основанный на серийном развертывании сюжета и связанный соответствующим текстом...

Каждый фотоработник, каждая фотоорганизация должны сделать выводы из очерка о Филипповых и твердо вступить на путь серийной засъемки. Это не означает упразднения отдельного снимка. Так могли бы заключить только механистически мыслящие люди. Наоборот, речь идет о том, чтобы обогатить и отдельный снимок опытом диалектического, углубленного подхода к отображению действительности. Речь идет о том, чтобы дальше развивать дело большевистской агитации и пропаганды».

То, что «Филипповская серия» за короткий срок облетела весь мир, была напечатана во многих европейских и американских изданиях, объясняется актуальностью ее содержания, убедительностью отобранных фактов. Серия показывала рост идейно-политического, материального и культурного уровней трудящихся СССР в условиях экономического развития страны, предусмотренного государственным пятилетним планом. Тема семьи разрабатывалась в ней не обособленно, а в связи с общим ходом социалистического строительства. Семья Филипповых была взята как тип, как средний показатель уровня жизни рабочих в Советском Союзе.

Таким образом, это был не просто очерк о рабочей семье, это был очерк о нашей стране, о социалистическом строе, преломленный через жизнь отдельной семьи. Новаторство серии состояло также в том, что была найдена достоверная, предельно наглядная, доступная широким массам читателей-зрителей форма повествования: фотографии были тесно соединены между собой в связный рассказ. Изобразительный ряд четко делился на разделы: «Утро», «Родной завод», «Женщины семьи Филипповых», «Витин день в детском саду», «Обеденный перерыв», «Учиться управлять государством», «Вечерний отдых».

Первым напечатал очерк популярный немецкий рабочий еженедельник «АИЦ» («Арбейтер иллюстрирте цейтунг»). И к Филипповым сразу посыпались письма. Рабочие Германии, Австрии, Чехословакии, Англии, США радовались их успехам, жаловались на свою нелегкую жизнь, благодарили пролетариат России за «настойчивые шаги к светлому будущему», о котором они пока только мечтали.

Один голландский рабочий с номером «АИЦ» в руках сумел организовать у своего завода митинг в поддержку трудящихся СССР. Очерк стал активным агитатором за социализм. Дело дошло до того, что наши враги попытались скомпрометировать фотосерию. «Это — обычная красная пропаганда, — заявили они. — На самом деле Филипповых не существует». В Москву прибыла делегация германских социал-демократов. Гости потребовали познакомить их с рабочей семьей. Их привели на завод, пригласили в дом Филипповых. Были тщательно проверены каждый факт, каждый документ, опубликованные в очерке. Коварный план не удался. Все оказалось подлинным до последней мелочи. И это придало работе еще большую популярность: номер «АИЦ» с фоторассказом был напечатан вторым тиражом, одновременно очерк был опубликован еще в нескольких странах.

Отмечая огромный политический успех серии, газета «Правда» 24 октября 1931 года писала: «То, что так поразило и взволновало рабочих Германии, Австрии, Голландии, то, что заставило наших недругов изворачиваться и опровергать факты, — не может удивить советских людей... Пример фоторассказа о семье Филипповых свидетельствует о том, что фотоиллюстрация в печати представляет собой сильнейшее средство агитации и пропаганды... Дело пролетарской фотографии — рассказать и показать всему миру конкретные победы социализма, рассказать и показать тем конкретным и неопровержимым языком, который свойствен фотографии».

«Филипповская серия» вызвала волну подражаний. Тот же «АИЦ» опубликовал вскоре фотоочерк «Германские Филипповы».

В нем была представлена жизнь берлинского рабочего-бетонщика Ф. Фурнеса. Повествовательная форма получила широкое распространение. В 30-е годы агентство «Союзфото» регулярно выпускало сюжетные подборки. Например, «Путь Октября», «1 Мая», «У нас и у них», «Школа в СССР», «15 лет советской науке», «Готов к труду и обороне!».

Постепенно фотоочерк стал излюбленным жанром репортеров газет и журналов. Появились эпические фоторассказы «Мы — хозяева завода» (о коллективе рабочих «Серпа и молота» в Москве), «Никита Изотов» (о знаменитом шахтере) М. Маркова-Гринберга, «Путь миллионов» (о четырех поколениях одной крестьянской семьи) И. Шагина, «Алим Пагаев» (о командире Красной Армии, в прошлом нищем батраке) М. Пенсона, «Женщины Кандыбова» (о новом быте колхозной деревни) А. Шишкина.

Фотоочерк полюбился читателям. Еще большее развитие получил он в послевоенные годы. В наши дни он стал ведущим в иллюстрированной печати. Значительно расширились и обогатились его изобразительно-выразительные средства.

Сегодня фотопресса насчитывает не одну сотню таких работ. Правда, не все из них, сделав свое полезное дело, стали долгожителями. Но некоторые продолжают светить через десятилетия, зримо напоминая об этапных стройках, о людях, о героических днях нашей истории. Фотоочерк о семье Филипповых не потерял своей значимости и через половину столетия.

В этом номере читатели смогут познакомиться с некоторыми снимками из этого теперь уже легендарного произведения.

**24 ЧАСА ИЗ ЖИЗНИ МОСКОВСКОЙ РАБОЧЕЙ СЕМЬИ ФИЛИППОВЫХ**



УТРОМ ЗА СЕМЕЙНЫМ ЗАВТРАКОМ

НИКОЛАЙ ФЕДОРОВИЧ ФИЛИППОВ — ГЛАВА СЕМЬИ

ВАРЯ ФИЛИППОВА — ИНСТРУКТОР ФИЗКУЛЬТУРЫ

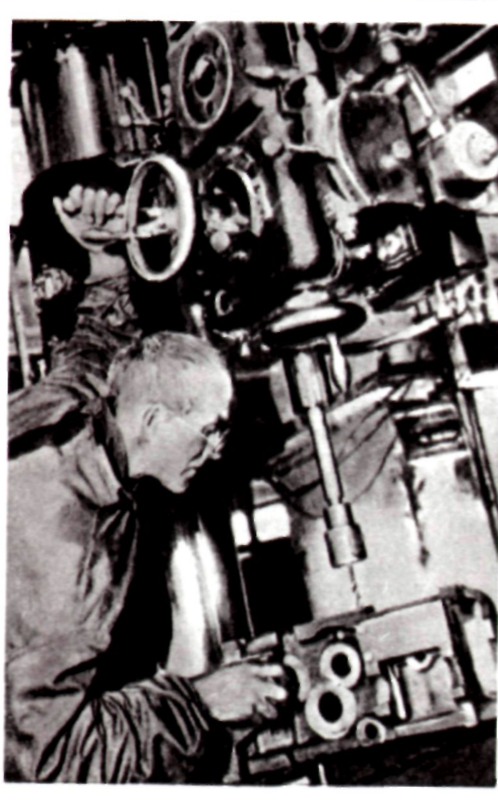
ВАРЯ ФИЛИППОВА ЗА ЧЕРЧЕНИЕМ

НА КУРСАХ ДЛЯ МАЛОГРАМОТНЫХ

КОНСТАНТИН ФИЛИППОВ

АННА ИВАНОВНА ФИЛИППОВА — ДОМОХОЗЯЙКА

В ДЕТСКОМ САДУ ПЕРЕД ОБЕДОМ

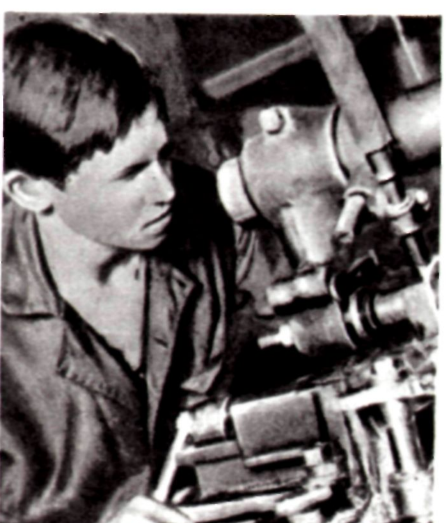














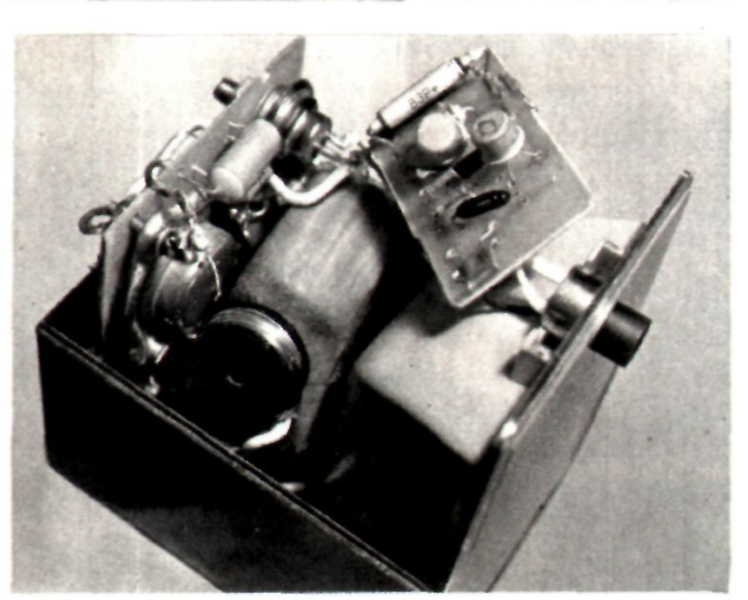
С. Станиславский, Г. Терегулов

# Автоматизация в фотовспышках

ФОТО 1



ФОТО 2



Как показывает практика, применение находят различные способы конструктивных решений автоматизации процесса экспонирования фотоматериала при использовании импульсных осветителей.

Вниманию читателей предлагается довольно простая конструкция электронной лампы-вспышки с автоматическим регулированием длительности светового импульса. Переделка неавтоматической лампы-вспышки в автоматическую может быть выполнена на базе серийных электронных ламп-вспышек «ФИЛ-100», «ФИЛ-101» или «ФИЛ-102» радиолюбителем средней квалификации при использовании отечественных элементов серийного производства.

Основное преимущество автоматической лампы-вспышки — наличие в ее системе светоприемного устройства, которое измеряет количество освещения, получаемое фотоматериалом в момент действия импульса света.

Фотографирующие системы без светоприемных устройств «слепы»: они не регистрируют результатов своего действия и не регулируют количества освещения. В таких конструкциях регулирующим элементом может быть специальное фокусировочное кольцо на объективе фотокамеры, которое при наводке на резкость посредством механической связи изменяет диафрагму объектива или энергию вспышки (ведущее число) путем ограничения напряжения заряда конденсатора. Конструктивные решения этого типа получили наибольшее распространение в простых фотокамерах, встроенные лампы-вспышки которых лишь условно можно назвать автоматическими, подобно тому, как фотокамеры с оптическим дальномером, управляемым рукой и контролируемым глазом, нельзя назвать фотокамерами с автоматической фокусировкой.

Начиная со второй половины 60-х годов, многие фирмы стали производить различные типы электронных ламп-вспышек со встроенным светоприемным устройством, которое в момент светового импульса контролирует свет, отраженный фотографируемым объектом. Причем свечение импульсной газоразрядной трубки мгновенно прекращается, как только фотоматериал получил расчетную экспозицию, соответствующую его светочувствительности. Такие электронные лампы-вспышки с автоматическим регулированием длительности светового импульса в период экспонирования стали называть автоматическими. Понятно, что интервал расстояний, в котором может быть обеспечен автоматический режим работы электронной лампы-вспышки, зависит от ее мощности (дальний предел) и быстродействия исполнительных элементов электронной схемы (ближний предел).

### Принципы работы

По принципу построения автоматического регулирования продолжительности светового импульса лампы-вспышки делятся на два типа:

— с принудительным гашением оставшейся в конденсаторе неиспользованной энергии путем шунтирования импульсной газоразрядной трубки разрядником или тиристором;

— с прерыванием разряда в импульсной газоразрядной трубке тиристором, включенным последовательно с ней, и с сохранением оставшейся в конденсаторе неиспользованной энергии.

Способ регулирования продолжительности светового импульса первого типа применялся в старых конструкциях электронных ламп-вспышек, выпускавшихся в шестидесятых годах, таких как «Мекаблиц-185», «Мекаблиц-202», отечественной «Данко-18АС» и других. Его основные недостатки: низкий КПД схемы вследствие неэкономичной работы источника электропитания, поскольку неиспользуемая часть накопленной конденсатором энергии гасится разрядником; необходимость применения мощных коммутирующих элементов (разрядников или тиристоров), способных выдерживать токи до 1000 А и рассеивать энергию до 120 Дж в импульсе. Этим требованиям удовлетворяют отечественные тиристоры КУ-210, КУ-211, Т-25, Т-40, однако они дороги. Питание электронной лампы-вспышки от малоемких источников энергии, например батарей, в данном случае крайне нецелесообразно.

Второй способ регулирования длительности светового импульса реализуется путем отключения импульсной газоразрядной трубки тиристором. Этот способ получил распространение в начале 70-х годов и в настоящее время используется почти во всех моделях современных автоматических электронных ламп-вспышек. Благодаря экономичному использованию энергии, например при съемке с близких расстояний, заметно увеличивается число световых импульсов, которые можно отработать на одном комплекте батарей, а кроме того, значительно сокращается время готовности блица к работе. Примерами таких электронных ламп-вспышек могут быть модели «Роллей-Е36 Е», «Мекаблиц-402» и др.

### Схема и конструкция

Для осуществления автоматического отключения импульсной газоразрядной трубки во время разряда требуется быстродействующий тиристор со следующими параметрами: предельный ток в одиночном импульсе — не менее 300 А; время выключения при максимальном токе — не более 12—20 мкс. Анализ технических параметров зарубежных и отечественных тиристоров, применяемых в экономичных автоматических лампах-вспышках, показывает полную возможность изготовить такую лампу-вспышку из отечественных, серийно выпускаемых элементов. В таблице 1 приведены технические параметры некоторых отечественных и зарубежных быстродействующих тиристоров.

Испытания отечественных тиристоров типа КУ-203 показали их надежность в работе. Максимальная энергия, проходящая через контур автоматического регулирования, составляла 100 Дж при емкости конденсатора 2300 мкФ и напряжении на нем до 310 В. Принципиальная электрическая схема лампы-вспышки с экономичным использованием электроэнергии, собранной на базе схемы «ФИЛ-100», 102, показана на рис. 1. Блок автоматического регулирования продолжительности светового импульса (на схеме обведен пунктиром) собран на отдельной плате и помещен в корпусе лампы-вспышки над отражателем. Вся схема собрана на двух

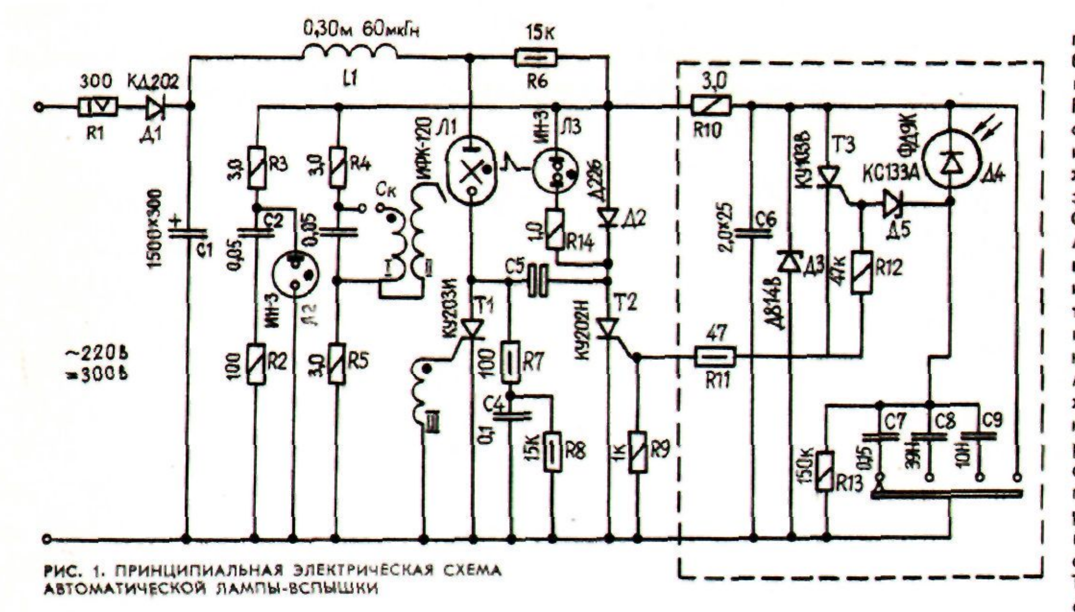



РИС. 1. ПРИНЦИПИАЛЬНАЯ ЭЛЕКТРИЧЕСКАЯ СХЕМА АВТОМАТИЧЕСКОЙ ЛАМПЫ-ВСПЫШКИ

ТАБЛИЦА 1. БЫСТРОДЕЙСТВУЮЩИЕ ТИРИСТОРЫ

| Изготовитель | Тип | Максимальное прямое напряжение U пр. макс., В | Максимальный прямой ток I пр. макс., А | Импульсный прямой ток (10 мс) I пр. имп. | Время выключения T выкл. макс., мкс |
|---|---|---|---|---|---|
| СССР | ТЧ-16<br>ТЧ-25<br>КУ-203И | 200—1200<br>100—1200<br>300 | 16<br>25<br>10 | 300<br>800<br>300 | 12—25<br>12—25<br>7—12 |
| «Телефункен AEG» | T12 F<br>T71 F | 100—900<br>200—1300 | 12<br>70 | 200<br>2050 | 10—15<br>15—30 |
| «Семикондакторс AEI» | CR 12M<br>CR 80M | 100—1100<br>200—1100 | 12<br>70 | 200<br>1500 | 8—12<br>8—20 |
| «Браун» | CS 15,9<br>CS 78 | 400—1000<br>600—1300 | 16<br>70 | 170<br>1250 | 15—25<br>20—25 |
| «Дженерал электрик» | C 139-10<br>C 158 | 500—800<br>500—1200 | 12<br>70 | 180<br>1350 | 10<br>40 |
| «Интернэйшнл Ректифайер» | IR 141<br>81 RM | 50—400<br>100—1200 | 13<br>70 | 180<br>1450 | 10<br>20 |
| «Семикрон» | SKT 12F<br>SKT 70F | 200—1200<br>200—1400 | 12<br>70 | 210<br>1450 | 10—20<br>15—30 |
| «Сименс» | H 34 | 600—1300 | 70 | 1080 | 25—30 |
| «SSC Силек» | BTW 39<br>BT 155 | 600—1200<br>800 | 16<br>10 | 200<br>110 | 12<br>9 |
| «Валво» | BTW 30<br>BTW 31 | 800—1200<br>800—1200 | 16<br>22 | 150<br>240 | 15<br>20 |
| «Вестингхаус» | T507 70 | 100—1200 | 70 | 1800 | 10—30 |
| «Мицубиси» | CR3 DZ8 | 350 | — | 300 | 5 |

ТАБЛИЦА 2. ПЕРЕЧЕНЬ ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ЭЛЕМЕНТОВ

| Обозначение | Наименование | Количество |
|---|---|---|
| Л1 | Импульсная газоразрядная трубка ИФК-120 | 1 |
| Л2, Л3 | Индикаторная лампа ИН-3 | 2 |
| C1 | Конденсатор К50-17 1500 мкФ 300 В (от «ФИЛ-100», 102) | 1 |
| C2, C3 | Конденсатор МБМ 0,05 мкФ 160 В | 2 |
| C4 | Конденсатор МБМ 0,2 мкФ 160 В | 1 |
| C5 | » МБГО 10 мкФ 300 В + 4 мкФ 300 В | 1 |
| C6 | » К50-12 2 мкФ 25 В | 1 |
| C7 | » КМ-6 0,15 мкФ 60 В (подбирается) | 1 |
| C8 | » КМ-6 39 нФ 60 В | 1 |
| C9 | » КЛС, КМ-6 10 нФ 60В | 1 |
| Д1 | Диод КД-202Р, Д-248Б, КД-105Г | 1 |
| Д2 | » Д-226Б, КД-105Б | 1 |
| Д3 | Стабилитрон Д-81 4В, Д-809, Д-810 | 1 |
| Д4 | Фотодиод ФД-9К, ФД-155К | 1 |
| Д5 | Стабилитрон КС-133А. КС-139А | 1 |
| T1 | Тиристор КУ-203И, КУ-203Ж | 1 |
| T2 | » КУ-202Н, КУ-202М | 1 |
| T3 | » КУ-103В, КУ-103А, КУ-103Б | 1 |
| Тр1 | Импульсный трансформатор+обмотка III (от «ФИЛ-100», 102) | 1 |
| LI | Дроссель 0,30 Ом±0,03Ом 6,60 мкГн | 1 |
| П1 | Переключатель МПВ-11—2 на 4 положения | 1 |
| R1 | Резистор МЛТ — 2 620 Ом (2 шт. параллельно) | 1 |
| R2 | » МЛТ—0,25 100 кОм ± 20% | 1 |
| R3—R5 | » МЛТ—0,25 3,0 мОм » | 3 |
| R6 | » МЛТ—0,5 15 кОм » | 1 |
| R7 | » МЛТ—0,5 100 Ом » | 1 |
| R8 | » МЛТ—0,5 15 кОм » | 1 |
| R9 | » МЛТ—0,25 1 кОм » | 1 |
| R10 | » МЛТ—0,25 3,0 мОм » | 1 |
| R11 | » МЛТ—0,25 47 Ом » | 1 |
| R12 | » МЛТ—0,25 47 кОм » | 1 |
| R13 | » МЛТ—0,25 150 кОм » | 1 |

платах, причем силовой блок помещен на место платы базовой модели. Работает схема следующим образом. При включении источника питания заряжается конденсатор С1. При замыкании синхроконтакта СК происходит одновременная подача импульса высокого напряжения на импульсную газоразрядную трубку Л1 для ее поджига и отпирающего импульса на тиристор Т1. К этому моменту конденсатор С5 заряжен до напряжения питания. Импульсная газоразрядная трубка Л1 начинает светиться и освещать фотографируемый предмет. Отраженный предметом свет попадает на фотодиод Д4 светоприемного устройства. Ток фотодиода Д4 заряжает один из конденсаторов С7—С9 до напряжения стабилизации диода Д5. При достижении такого напряжения на одном из конденсаторов С7—С9 отпирается тиристор Т3, а через него отпирающий импульс поступает на управляющий электрод тиристора Т2, который замыкает положительный полюс конденсатора С5 на минусовой провод. Одновремено с этим на анод тиристора Т1 подается отрицательный импульс напряжения, выключающий его. Свечение импульсной газоразрядной трубки Л1 мгновенно прекращается. С целью создания более благоприятных условий для работы блока автоматического регулирования продолжительности светового импульса в схему добавлен дроссель LI. Он «растягивает» во времени максимум светового потока, излучаемого импульсной газоразрядной трубкой, вследствие чего уменьшается погрешность экспонирования фотоматериала. Спецификация элементов, входящих в схему, приведена в таблице 2. Дополнительно на импульсный трансформатор Тр1 от фабричной лампы-вспышки «ФИЛ-100», 102 наматывают обмотку III из 5 витков провода ПЭВ-2 диаметром 0,47 мм.

Дроссель LI наматывают на пластмассовый каркас длиной 20 мм и диаметром 10 мм проводом ПЭВ-2 диаметром 0,51—0,64 мм. Сопротивление дросселя постоянному току 0,30± ±0,03 Ом. Представление об объеме деталей схемы дает фото 2.

Светоприемное устройство состоит из фотодиода Д4 и светоограничителя. Корпус светоограничителя изготавливают из металла. Фотодиод закрепляют в корпусе светоограничителя, диаметр входного отверстия которого 3 мм, а расстояние от входного отверстия до пе-

редней поверхности фотодиода— 15—16 мм. Внутренняя поверхность корпуса светоограничителя должна быть рифленой и окрашенной черной матовой краской.

Переключатель рабочих программ П1 имеет четыре позиции: три для работы в автоматическом режиме и одну — для работы в неавтоматическом режиме. Каждая из трех программ автоматического режима рассчитана на определенную степень диафрагмирования фотообъектива. Чем больше порядковый номер программы, тем сильнее диафрагмируется объектив. В таблице 3 показаны диапазоны расстояний для каждой автоматической программы и соответствующие рабочие диафрагмы в зависимости от числа светочувствительности фотоматериала и его типа, а также угла излучения отражателя. Для удобства эксплуатации лампы-вспышки целесообразно изготовить калькулятор и объединить его с ручкой переключателя режима работы. Общая схема калькулятора показана на рис. 2. На неподвижном основании **1** нанесены условные символы режимов работы (I—II—III—M), диапазоны расстояний для трех автоматических программ, шкалы чисел светочувствительности и ведущих чисел для двух углов излучения отражателя. На поворотном диске **2** ввода в калькулятор числа светочувствительности нанесены отсчетные индексы фотоматериалов (черно-белого и цветного) и ведущего числа, а также шкала диафрагменных чисел. Этот диск связан с основанием фрикционно. На дискретно подвижном диске **3** переключателя **4** нанесены отсчетные индексы режима работы и диафрагменных чисел для двух углов излучения отражателя. Можно ограничиться и более простым решением (фото 1).

Конструкция автоматической электронной лампы-вспышки с экономичным использованием источника электропитания будет иметь следующие технические параметры. Основное ведущее число для чувствительности фотоматериала 90 ед. ГОСТа: 25 для угла излучения отражателя 30°, 18 для угла излучения отражателя 85°. Отражатель с переменным углом излучения, неподвижный, прямоугольный. Угол излучения отражателя — 30 или 60° по горизонтали. Источник электропитания — автономная батарея «Молния» (тип 330-ЭВМЦГ-1000) или сеть ≈220 В. Режим работы: автоматический или ручной. В автоматическом режиме возможна отработка экспозиции по одной из трех дискретно выбираемых программ — 2,8—5,6—11 для светочувствительности фотоматериала 90 ед. ГОСТа. Диапазон рабочих расстояний — от 0,6 до 8 м. Угол восприятия светоприемного устройства — около 30°. Сигнализация— о готовности устройства к вспышке, о нехватке мощности импульса. Время готовности к вспышке — до 2 с. В ручном режиме (переключатель в положении «М») съемка осуществляется по ведущему числу.

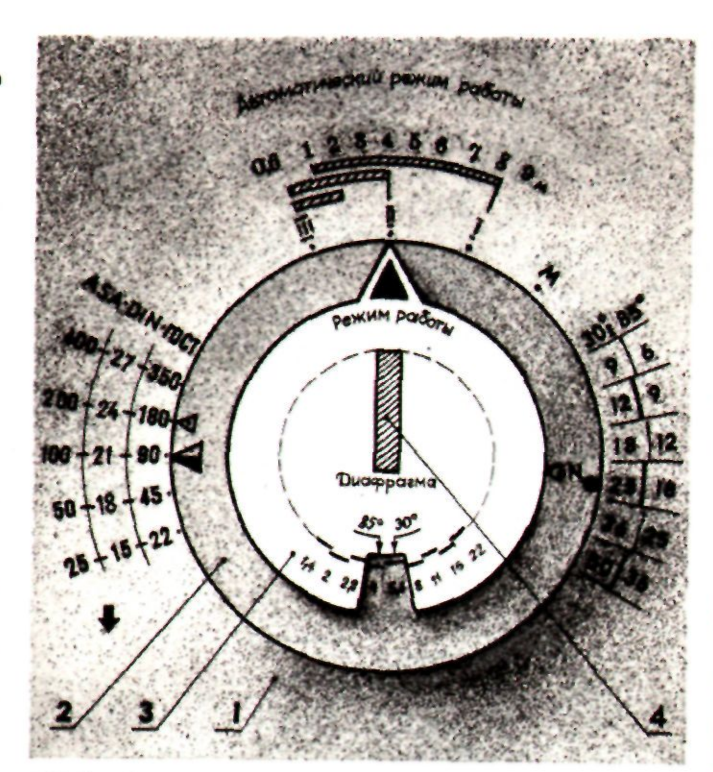


РИС. 2. СХЕМА РАСПОЛОЖЕНИЯ ШКАЛ КАЛЬКУЛЯТОРА

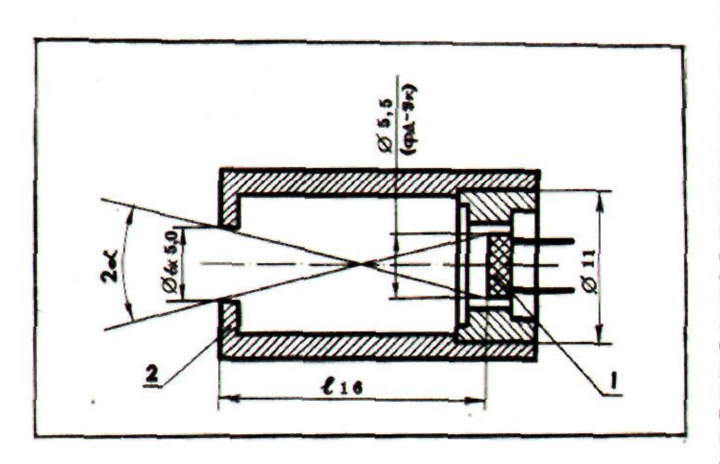


РИС. 3. КОНСТРУКТИВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ СВЕТООГРАНИЧИТЕЛЬНОГО УСТРОЙСТВА: Øвх 5,0 — ДИАМЕТР ВХОДНОГО ОКНА; Øвх 5,5 — ДИАМЕТР СВЕТОЧУВСТВИТЕЛЬНОЙ ПЛОЩАДКИ ФОТОДИОДА; ℓ — РАССТОЯНИЕ ОТ ВХОДНОГО ОКНА ДО СВЕТОЧУВСТВИТЕЛЬНОГО ЭЛЕМЕНТА

### Настройка электрической схемы

Настройка блока автоматического контроля и регулирования экспозиции, отрабатываемой электронной лампой-вспышкой, осуществляется по измерению экспозиции в кадровом окне фотокамеры с учетом коэффициента светопропускания фотообъектива.

В связи с тем, что в любительских условиях, как правило, отсутствуют специальные измерительные приборы, проверку работы узла автоматики осуществляют обычной фотопробой, затем погрешность экспонирования контролируемого кадра сравнивают с эталонным.

Продолжительность вспышки импульсной газоразрядной трубки Л1 зависит от продолжительности заряда одного из конденсаторов С7—С9 до уровня напряжения, отпирающего тиристор Т3. Это, в свою очередь, зависит от силы отраженного света, емкости конденсатора С7—С9 и напряжения стабилизации диода Д5. Таким образом, продолжительность светового импульса можно регулировать изменением номиналов конденсаторов

ТАБЛИЦА 3. РАБОЧИЕ ДИАФРАГМЫ ТРЕХ АВТОМАТИЧЕСКИХ ПРОГРАММ

| Номер автоматической программы | | | | I | | II | | III | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Диапазон расстояний в метрах | | | | 1 ÷ 8 | | 0,6 ÷ 4 | | 0,6 ÷ 2 | |
| Тип фотоматериала, светочувствительность | | | | Угол излучения отражателя | | | | | |
| | | | | 30° | 85° | 30° | 85° | 30° | 85° |
| | ГОСТ | ДИН | ASA | | | | | | |
| Черно—белые | 22 | 15 | 25 | 1,4 | — | 2,8 | 2 | 5,6 | 4 |
| | 32 | 16 ÷ 17 | 32 ÷ 40 | 1,7 | 1,2 | 3,4 | 2,4 | 6,8 | 4,8 |
| | 45 | 18 | 50 | 2 | 1,4 | 4 | 2,8 | 8 | 5,6 |
| | 65 | 19 ÷ 20 | 64 ÷80 | 2,4 | 1,7 | 4,8 | 3,4 | 9,6 | 6,8 |
| | 90 | 21 | 100 | 2,8 | 2 | 5,6 | 4 | 11 | 8 |
| | 130 | 22 ÷ 23 | 125÷160 | 3,4 | 2,4 | 6,8 | 4,8 | 13 | 9,6 |
| | 180 | 24 | 200 | 4 | 2,8 | 8 | 5,6 | 16 | 11 |
| | 250 | 25 ÷ 26 | 250÷320 | 4,8 | 3,4 | 9,6 | 6,8 | 19 | 13 |
| | 350 | 27 | 400 | 5,6 | 4 | 11 | 8 | 22 | 16 |
| Цветные | 22 | 15 | 25 | — | — | 2 | 1,4 | 4 | 2,8 |
| | 32 | 16 ÷ 17 | 32÷40 | 1,2 | — | 2,4 | 1,7 | 4,8 | 3,4 |
| | 45 | 18 | 50 | 1,4 | — | 2,8 | 2 | 5,6 | 4 |
| | 65 | 19 ÷ 20 | 64÷80 | 1,7 | 1,2 | 3,4 | 2,4 | 6,8 | 4,8 |
| | 90 | 21 | 100 | 2 | 1,4 | 4 | 2,8 | 8 | 5,6 |

С7—С9, выбором типа диода Д5, а также изменением светосилы светоограничителя, в котором стоит фотодиод Д4, например введением нейтрального светофильтра.
Угол восприятия простого светоприемного устройства, состоящего из трубчатого светоограничителя и фотодиода, зависит от размера светочувствительной площади фотодиода, диаметра входного окна и расстояния между ними. Рис. 3 может служить примером графического определения конструктивных элементов светоограничителя **2** по заданному углу восприятия 2α и размеру светочувствительной площади фотодиода **1**.

### Проведение фотографических испытаний

Для проверки настройки лампы-вспышки фотографическим способом необходимы: исправная фотокамера и автономный фотоэкспонометр с молочной насадкой для определения экспозиции по освещенности; шкала серых тонов; черно-белая негативная фотопленка «Фото-65» или «Фото-130»; штатив; принадлежности для обработки фотопленки и обрабатывающие растворы; просмотровая $5^{\times}$ лупа с компостером.
С целью получения стабильных результатов все фотографические испытания следует проводить на фотоматериалах одной партии (по номеру эмульсии) с обязательным соблюдением постоянства режима обработки. Продолжительность проявления для этих опытов нужно увеличить в 2 раза по сравнению с указанной на упаковке. Экспонированный фотоматериал необходимо проявлять каждый раз в свежем растворе и стараться закладывать в один бачок наибольшее число экспозиционных проб.
Контрольный тест-объект должен иметь нейтрально-серый цвет с матовой (диффузно-отражающей) поверхностью, на фоне которой в центральной части помещают шкалу серых тонов для экспозиционной оценки кадра. Желательно, чтобы коэффициент отражения поверхностей окружающего пространства в среднем был около 0,1.
Ось отражателя лампы-вспышки должна быть согласована с центром контрольного тест-объекта и с центром кадра фотокамеры, которые лучше установить на штативе.
До начала испытаний должно быть произведено не менее 10 холостых фотовспышек.

### Определение практической светочувствительности фотоматериала и ведущих чисел лампы-вспышки для двух углов излучения отражателя

Испытательный стенд со шкалой серых тонов должен быть равномерно освещен дневным светом.
В калькулятор экспонометра вводят число светочувствительности фотоматериала, указанное на его упаковке. Экспозицию определяют по освещенности предмета, направляя экспонометр с молочной насадкой от стенда на объектив фотокамеры.
По шкалам экспонометра, беря за основу среднюю величину диафрагмы (например, 5,6), считывают соответствующую выдержку, которую и устанавливают на затворе фотокамеры.
После этого производят фотосъемку тест-объекта с серой шкалой при обычном освещении. При съемке каждого кадра изменяют диафрагму на 1 ступень в пределах ± 2 ступени от средней величины — в данном случае при диафрагмах 11—8 — 5,6—4—2,8. Таким образом будет получена экспозиционная проба из пяти кадров, среди которых после химико-фотографической обработки фотопленки выбирают нормально экспонированный кадр, принимаемый за «эталонный». По записи находят величину диафрагмы, с которой был получен нормально экспонированный кадр. После этого в калькуляторе экспонометра смещают диск ввода числа светочувствительности фотоматериала до совмещения величины выдержки и диафрагмы, с которыми был получен нормально экспонированный кадр.
Против отсчетного индекса на шкале чисел светочувствительности считывают значение практической светочувствительности фотоматериала, которая соответствует только данному режиму обработки и служит только для контрольных испытаний.
Ведущее число лампы-вспышки в ручном режиме работы определяют также по экспозиционным пробам, полученным при освещении тест-объекта со шкалой серых тонов только лампой-вспышкой с того же расстояния, с изменением диафрагмы каждый раз на 1 ступень, от минимальной до максимальной величины. Среди кадров экспозиционной пробы находят кадр, идентичный по оптической плотности эталонному кадру. По записи находят величину диафрагмы, умножают ее численное значение на расстояние в метрах между лампой-вспышкой и объектом съемки. Полученная величина есть ведущее число $GN_{ф}$ лампы-вспышки при данном угле излучения для фотоматериала светочувствительностью $S_{ф}$, определенной практическим путем.
Номинальное ведущее число $GN_0$ для светочувствительности фотоматериала 90 ед. ГОСТа вычисляют по формуле: $GN_0 = GN_{ф}\sqrt{\frac{90}{S_{ф}}}$.

Все экспозиционные пробы целесообразно сделать на одном отрезке фотопленки и обработать одновременно с целью уменьшения погрешности в определении ведущего числа.
Определение погрешности в согласованности трех программ по величине рабочей диафрагмы для автоматического режима работы проводят в два этапа при неизменном расстоянии между лампой-вспышкой и предметом, например 1,5—2 м.
На первом этапе для каждой автоматической программы определяют величину диафрагмы, при которой получается нормально экспонированный кадр. Для этого, включив лампу-вспышку в автоматический режим работы, делают экспозиционную пробу, изменяя диафрагму фотообъектива при съемке каждого кадра на 1 ступень, от минимальной до максимальной величины. Среди кадров экспозиционной пробы находят кадр, идентичный по оптической плотности эталонному кадру. Таким образом получают величины рабочих диафрагм объектива для каждой из трех автоматических программ.
Полученные величины диафрагм сравнивают с величинами в таблице 3 и намечают работу для второго этапа по настройке электросхемы.
Настройка согласованности программ производится подбором емкостей конденсаторов С7, С8 и С9, после чего делают повторную экспозиционную пробу.
С целью увеличения вероятности совпадения емкости конденсатора с требуемой величиной можно на период настройки электросхемы вместо трех конденсаторов С7—С9 подключать большее их число. После первой экспозиционной пробы оставляют конденсаторы, соответствующие табличной программе.
Настройка может быть закончена после получения данных, соответствующих приведенным в таблице 3.
Лампа-вспышка считается хорошо настроенной, если погрешность экспозиции лежит в пределах ±0,5 ступени. Наибольшая погрешность настройки не должна превышать ±1 ступень.

### Определение диапазона рабочих расстояний программ и работа индикатора недостаточности освещения

Наибольшее расстояние возможности работы лампы-вспышки в автоматическом режиме может быть вычислено из ведущего числа и рабочей диафрагмы для соответствующей программы. Наименьшее расстояние может быть установлено экспериментально и зависит от нескольких одновременно действующих факторов: быстродействия исполнительных элементов электронной схемы, изменения светосилы фотообъектива при фокусировке на близкие расстояния, влияния явления невзаимозаместимости при ультракоротких выдержках (эффект Шварцшильда).
В качестве практического критерия при определении диапазона рабочих расстояний могут быть установлены: допустимая недодержка — 0,5 ступени для наибольшего расстояния и допустимая передержка +0,5 ступени для наименьшего расстояния.
Для каждой программы намечают ряд расстояний, с которых производят контрольную фотосъемку тест-объекта при постоянной диафрагме объектива (соответствующей как данной программе, так и светочувствительности фотоматериала). Исходными могут служить следующие расстояния:
1,4 М—М—М/2—М/4—М/8—М/16, где М есть расстояние, вычисленное по ведущему числу. Например, для программы 1 при диафрагме 2,8 для светочувствительности 90 ед. ГОСТа контрольные расстояния будут следующие: 11—8—4—2—1—0,5 м. В пределах рабочей зоны расстояний нормально работающей автоматической программы оптические плотности каждого кадра должны быть идентичны эталонному кадру.
Индикатор Л3 загорается, если конденсатор С1 разряжается до конца, а импульс гашения не формируется (конденсатор С5 остается заряженным), что означает для данного объекта нехватку освещенности от импульса вспышки на таком расстоянии съемки.
Заключительную проверку настроенной лампы-вспышки целесообразно произвести на фотопленках с заведомо завышенной по контрасту обработкой.

# Съемка под водой

Число любителей подводного спорта непрерывно растет. Необычность картин подводного мира вызывает непреодолимое желание запечатлеть все это на фотопленке. Для съемки под водой, помимо бокса для камеры, необходим акваланг, так как он позволяет находиться под водой длительное время, а, следовательно, обдуманно, не спеша выбрать кадр.

Однако и без акваланга, лишь с помощью маски и ласт некоторые любители умудряются делать неплохие снимки, хотя в воде трудно находиться в привычном вертикальном положении, легче передвигаться горизонтально. В таком положении обычно и приходится снимать.

Чтобы получить удачные снимки, нужно хорошо представлять особенности подводной съемки: характер освещения, оптические свойства воды и их влияние на оптику, специфику выбора пленки — условия съемки под водой резко отличаются от обычной съемки на воздухе.

Оптическая плотность чистой воды во много раз больше оптической плотности воздуха, что является следствием рассеяния света молекулами воды, растворенными в ней веществами и мелкими частицами органического и минерального происхождения. Вода избирательно поглощает и рассеивает солнечные лучи, ее действие на свет подобно светофильтру, уже на поверхности воды поглощаются длинноволновые красные и оранжевые лучи, поэтому на глубине 7—10 м красные предметы выглядят как темные. При прохождении света сквозь толщу воды наибольшему рассеянию подвергаются синие, голубые и зеленые лучи. Поэтому поверхность воды часто приобретает такой цвет.

Проникновение света в толщу воды в значительной мере определяется состоянием ее поверхности и высотой солнца над горизонтом. При положении солнца в зените и спокойной поверхности воды 95 процентов солнечных лучей проникает сквозь ее поверхность и только 5 процентов отражается. При положении солнца ниже 20° над горизонтом почти все лучи отражаются поверхностью воды, и на глубине в это время сумерки. Поэтому лучшее время для подводных съемок — от 10 до 14 часов (по местному времени).

При волнении воды солнечные лучи попадают на поверхность под разными углами и большая часть их отражается, отражение может достигнуть 30 процентов и более, соответственно меньше света проникнет в толщу воды. Кроме того, при волнении поверхность воды образует как бы движущиеся призмы и цилиндрические линзы, которые собирают солнечные лучи в световые «шнуры». Движение световых пятен может интересно выглядеть на кинопленке, на фотоснимках же неравномерность освещения портит впечатление.

Поэтому подводные съемки лучше делать при спокойной поверхности воды.

Рассеяние лучей и ослабление освещенности быстро ощущается по мере погружения.

В результате равномерного освещения нет резких очертаний подводных предметов и контрасты их изображения снижены, они видны как бы сквозь синезеленую туманную завесу.

Различимость предметов в горизонтальном направлении значительно меньше, чем в вертикальном. Поэтому с верхних слоев воды предметы на дне водоема видны лучше, чем с такого же расстояния в горизонтальном направлении.

Уже на глубине 1—2 м наблюдается голубовато-зеленого тона подводный «туман», наличие которого снижает горизонтальную видимость и контрастность изображения предметов, он является существенной помехой при подводной съемке. Чтобы уменьшить его действие, желательно производить съемку короткофокусными объективами и с близких расстояний. Для тех же целей применяют плотные желтые и даже оранжевые светофильтры, хотя при этом приходится увеличивать экспозицию.

Уменьшается действие «тумана» в случае, если расстояние между аппаратом и объектом не освещено, или если между камерой и объектом проходит тень, а сам объект хорошо освещен. Для создания тени иногда поверхность воды покрывают брезентом.

Как известно, для съемки под водой фотоаппарат помещают в водонепроницаемый бокс, передняя стенка которого имеет плоскопараллельное стекло, через которое и выполняется съемка. Основные требования к боксу — его водонепроницаемость и удобство управления аппаратом. Бокс должен быть обтекаемым и позволять: установку объектива на резкость, установку диафрагмы и выдержки и смену кадров. Он должен иметь удобный рамочный видоискатель, который позволял бы в условиях подводного фотографирования правильно расположить объект в кадре. Бокс с аппаратом должен иметь небольшую положительную плавучесть (если его выпустить из рук, то он должен всплыть).

При съемке в воде объективы работают иначе, чем в воздухе, что является следствием гораздо большего коэффициента преломления света водой по сравнению с коэффициентом преломления на воздухе.

Под водой уменьшается угол изображения объектива на одну четверть по сравнению с его значением при съемке на воздухе. Это выражается в том, что фокусное расстояние объектива как бы увеличивается на одну четверть его настоящего значения. Таким образом, при использовании для подводной съемки малоформатной камеры типа «Зенит» объектив с F=50 мм дает такое же изображение, как при обычной съемке объектив с F=70 мм. Объектив с F=35 мм дает такое же изображение, как объектив с F=50 мм.

Учитывая небольшое расстояние видимости в воде, действие подводного тумана и уменьшение угла изображения объектива, при подводных съемках малоформатными камерами наиболее подходящими являются объективы с фокусными расстояниями 18, 28, 35 мм.

Одновременно изменяется и плоскость резкой наводки объектива. При установке объектива на резкость по шкале расстояния его нужно устанавливать на три четверти действительного расстояния до объекта. Например, если объект съемки находится на расстоянии 4 м, то для получения резкого изображения объектив по шкале расстояния следует установить на 3 м.

Кроме перечисленных особенностей, при съемке через плоскопараллельное стекло бокса нарушается коррекция съемочного объектива, при этом увеличивается хроматическая аберрация, а это вызывает ухудшение резкости всего изображения. Поэтому для подводных съемок разрабатываются специальные объективы. Оптики-конструкторы работают в двух направлениях:

— создание объективов для подводной съемки с боксом, в котором объектив находится в воздушной среде — от воды его отделяет плоскопараллельное стекло. Такой объектив изготовляется отечественной промышленностью. Он называется «Гидроруссар» 4/19,5 мм;

— разработка и создание объективов, передняя линза которых находится непосредственно в воде, например объектив фирмы «Лейтц» «Элкан» 2,8/15 мм, или герметизированная камера «Никонос-III».

Из-за низкого контраста освещения под водой следует отдать предпочтение пленкам с повышенным коэффициентом контрастности. Если и в этом случае изображение получается вялым, контрастность можно усилить проявлением.

Исходя из опыта подводных съемок, вряд ли следует применять высокочувствительные пленки, надо использовать пленку средней чувствительности 65 ед. ГОСТа, которая обеспечивает приемлемую экспозицию, но проявлять ее в полтора-два раза дольше.

Поскольку цветовая гамма на глубинах 5—6 м становится довольно однообразной, все предметы и фон имеют зеленовато-голубоватый тон, нет резона снимать на цветной пленке, без специальной подсветки.

На экспозицию при подводной съемке, кроме обычных факторов освещения, влияют также состояние поверхности воды и ее прозрачность, глубина, на которой производится съемка. Экспонометры под водой работают не всегда точно, поскольку чувствительность их рассчитана на спектральный состав дневного света, тогда как вода, в зависимости от глубины, существенно изменяет спектральный состав дневного света. Поэтому для уточнения экспозиции наиболее правильным будет проведение предварительных пробных съемок, и когда величины экспозиции (или коэффициенты поправок) будут определены, то можно приступать к основной съемке.

Для ориентировочных расчетов экспозиции можно принять следующие данные: на глубине 3—5 м в прозрачной воде, при ее спокойной поверхности, света примерно в четыре раза меньше, чем в это время на ее поверхности. Солнечного света в полдень на глубине до 5 метров вполне достаточно для съемки на пленке 65 ед. ГОСТа при диафрагме 4—5,6 с выдержкой 1/100 с. Такая выдержка позволяет получить удовлетворительное изображение без «смазки».

Б. ЩАДРОНОВ

# Универсальные адаптеры для объективов

ОБЗОР НАШИХ ПУБЛИКАЦИЙ 1961—1980 гг.

Стремясь расширить возможности своих фотокамер, многие фотолюбители обращаются в редакцию с вопросом о способах переделки оправ объективов, рассчитанных на использование с одними камерами, для установки на другие. Такая проблема встает и перед теми, у кого сохранилась старая оптика, и теми, кто обладает несколькими камерами различных моделей. Прежде чем рассказать о помещенных в журнале публикациях по данному вопросу, нужно, с целью облегчения их поиска, заметить, что большинство материалов было помещено в разделе «Читатели предлагают».

Наибольшее число вопросов, как правило, возникает по поводу обеспечения сменной оптикой фотокамер типа «Зенит».

Опытом установки объектива «Рубин-1» с переменным фокусным расстоянием от 37 до 80 мм, предназначенного для камер «Зенит» с центральным затвором, на камеры того же типа с резьбой М39×1 поделился В. Смирнов в № 7 — 1974 г. В основе его предложения лежит изготовление соответствующего переходного кольца.

В. Вронская в № 1 — 1975 г. предложила переделку оправы длиннофокусного объектива «Юпитер-11» от камеры «Киев» с байонетным присоединением объектива на оправу с резьбой М42×1.

Об изготовлении переходника к объективам для камер «Киев-6С», «Пентаконсикс», снабженным прыгающей диафрагмой, для использования их с камерами типа «Зенит-ЕМ», «Практика» рассказал П. Ивченко в № 6 — 1975 г. В результате переделки сохраняется автоматика привода диафрагмы.

Конструкцию тубуса для приспособления объектива «Индустар-51», предназначенного для штативных фотокамер с форматом кадра 13×18 см и репродукционно-увеличительных аппаратов, к фотоаппаратам типа «Зенит» в качестве сменного длиннофокусного объектива предложил И. Миронов в № 8 — 1971 г.

При съемке на цветную обращаемую пленку, во избежание цветовых искажений, можно применять объектив «Янполь-колор» со встроенными корректирующими светофильтрами в качестве съемочного объектива фотоаппаратов типа «Зенит», как предложил Н. Звягинцев в № 10 — 1977 г.

Конструкцию, которая позволяет применять отечественную оптику с камерой «Экзакта» (производства ГДР), и, наоборот, оптику, выпущенную к «Экзакте», устанавливать на «Зенит», разработал Д. Луговьер в № 6 — 1961 г. Конструкция предусматривает байонетное крепление объектива.

Другой вариант переделки «Экзакты» под отечественные объективы от «Зенита» предложил В. Люстиберг в № 12—1961 г. Им предлагалось снять байонетную оправу и поставить кольцо с внутренней резьбой М39×1.

Приставка для макрофотографирования к фотоаппаратам типа «Зенит» с помощью штатных объективов позволяет производить съемку в натуральную величину и с увеличением 1,5 : 1 или 3 : 1. Л. Черняк в № 4—1971 г. предложил изготовить тубус, который дает возможность снимать в меньшем масштабе. Он рассчитан на использование объектива «Индустар-50» или аналогичного по конструкции оправы.

В ряде публикаций были предложены варианты переделок оправ объективов для использования с фотокамерами типа «Салют» и «Киев-6С».

Статья Ю. Устинова «Модернизация «Салюта» в № 6—1978 г. открывает достаточно широкие горизонты в модернизации основной модели камеры сообразно современным техническим возможностям. Автор рассказал, как на базе фотоаппарата «Салют» удалось разработать и изготовить камеру с электронным управлением скоростью затвора и байонетным присоединением объективов, предназначенных для фотоаппаратов типа «Пентакон» и «Киев-6С».

Широко известны отличные фотографические качества телеобъектива «Таир-3» для камер типа «Зенит». После некоторой переделки оправы объектива его можно с успехом использовать и с камерой «Салют». Конструкция переходного устройства позволяет использовать с «Зенитом» не только переделанный «Таир-3», но и объективы для «Салюта» («Индустар-29», «Таир-33», «Мир-3»). Опытом такой переделки поделился Е. Хмелевцев в № 2—1969 г. Им же была предложена конструкция оправы для приспособления длиннофокусного объектива «Юпитер-6», оправа которого рассчитана на использование с камерами типа «Зенит», к камере «Салют» (№ 6—1969 г.).

В № 3—1971 г. Е. Хмелевцев предложил переходное кольцо, которое позволяет приспособить к камере «Салют» объектив «МТО-500». После переделки, в связи со значительным увеличением рабочего отрезка, меняются основные характеристики объектива: фокусное расстояние увеличивается до 700 мм, а светосила уменьшается до 1 : 11. Для установки «МТО-500» с F=700 мм на «Зенит» необходим переходной тубус (№ 2—1969 г.).

Переделку оправы «Таира-3» для использования с камерой «Киев-6С» предложил Н. Совершенный в № 8—1975 г. В основе переделки лежит тот же принцип, что был предложен Е. Хмелевцевым при переделке «Таира-3» для установки на «Салют».

В. Копенкиным разработаны адаптеры к сменным объективам «Мир-3» и «Таир-3» («Салют») для использования с фотоаппаратом «Киев-6С» (№ 12—1974 г.).

После небольшой переделки приставку для макросъемки, выпущенную для камер типа «Зенит», можно использовать и с «Зенитом», и «Салютом». В результате такой переделки, предлагаемой Э. Азовским в № 6—1968 г., появляется возможность быстро устанавливать на эти камеры объективы с различными фокусными расстояниями (до 210 мм).

Особо нужно остановиться на публикациях, посвященных модернизации некоторых объективов для использования их в качестве телеобъективов.

Статья Г. Терегулова «Увеличение фокусного расстояния» в № 2—3 и 9—10—1970 г. дает ответы на многочисленные вопросы фотолюбителей, касающиеся использования при фотосъемке зрительных труб, биноклей, а также теленегативных приставок с отрицательными линзами.

В № 12—1963 г. была опубликована статья В. Волкова «Простейшая теленасадка» о самодельной приставке, изготовленной из удлинительных колец к «Зениту» и отрицательной линзы от «Индустара-23». Телеприставка позволяет увеличить фокусное расстояние объективов в 2,7 раза и предназначается только для объективов от фотокамер типа «Зенит» (F до 200 мм).

Продолжением разговора явилась статья Г. Артюхова «Еще раз о телеприставках» в № 10—1968 г., в которой автор говорит о наиболее удачных вариантах использования различных объективов с названной теленасадкой.

П. Дикарев в № 1—1976 г. предложил телеприставку, сделанную по схеме В. Волкова, но с использованием объективов от фотокамеры «Зоркий». Для этого предлагалось изменить длину приставки, чтобы компенсировать разницу в величине рабочих отрезков.

В. Чехович и Г. Лихциэр в № 6—1970 г. предложили конструкцию оправы для длиннофокусного объектива «Индустар-51». Подобная оправа делает объектив удобным для фотоохоты, съемки портретов, пейзажей, а с применением удлинительных колец — для макросъемки.

Один из вариантов перевода объективов с резьбы М42×1 на резьбу М39×1 для использования в старых камерах представлен Д. Пономаренко в № 2—1974 г.

Чертежи новой оправы объектива «Руссар», выпускаемого с резьбовым хвостовиком, для использования с камерой «Киев» предложил Д. Луговьер в № 4 — 1968 г. Широкий угол зрения объектива и сравнительно большая глубина резко изображаемого пространства дают возможность использовать «Руссар» при макросъемке.

# Изобразительные средства



М. ЦИМБЛЕР
ДВОРЦЫ НАСТУПАЮТ



В. СКАЛОВ
ДЕНЬ ПЕРВЫЙ

Основываясь на замысле будущего снимка, фотограф выбирает объект съемки, стремится запечатлеть его в наиболее характерный момент. Он обращает внимание на выбор предметного пространства, ограничивая его рамками кадра таким образом, чтобы все элементы изображения были организованы, связаны между собой и составляли законченное композиционное целое.

Композиция снимка — одно из главных изобразительных средств в фотографии, впрочем, как и в других видах изобразительного искусства. В переводе с латинского слово «композиция» означает составление, соединение, иначе установление органической взаимосвязи между отдельными частями, отдельными компонентами изображения. Важно помнить, что в снимке необходимо выделять сюжетно важный объект, подчеркивать смысловой центр изображения.

В фотографии существуют различные изобразительные средства, помогающие сделать композицию снимка более выразительной. К ним следует прежде всего отнести освещение. Варианты освещения многообразны. О них речь пойдет в специальной статье. Отметим только, что с помощью света передают объемно-пластическую форму и фактуру предметов, глубину пространства. От освещения зависит тональность, которая во многом предопределяет степень эмоционального восприятия снимка. Объекты, приблизительно одинаковые по светлоте тона, мягкий световой рисунок без резких светотеневых переходов приводят к решению снимка в светлой тональности. Сочетание объектов, резко контрастирующих между собой по светлоте тона, высокий контраст освещения, отсутствие полутоновых переходов создают темную тональность.

Выбор экспозиции также оказывает влияние на тональность снимка. Если проэкспонировать светочувствительный материал исходя из освещенности деталей изображения в светах, то они будут проработаны на позитиве, будет воспроизведена их фактура, но при этом детали изображения в теневых участках пропадут, усилится общая темная тональность снимка. Если определить экспозицию по теням, то детали в светах будут лишены проработки, а в тенях они будут хорошо проработаны, станут более светлыми по тону, следовательно, значительно уменьшится разница между предметами изображения по светлоте тона, снимок станет более светлым по тональности.

Мы воспринимаем предметы окружающего мира в трехмерном измерении, а изображение на снимке получается в двухмерном измерении. Таким образом, одна из главных задач при съемке заключается в воспроизведении объемных форм предметов, глубины пространства. Одно из средств создания иллюзии глубины пространства — перспектива. Различают линейную и тональную перспективы. Основная закономерность линейной перспективы заключается в том, что параллельные линии по мере удаления от точки визуального восприятия кажутся сходящимися в одной точке, а фигуры и предметы уменьшаются в размерах, грани предметов, совпадающие с направлением луча зрения, кажутся короче.

Закономерности тональной перспективы проявляются в том, что предметы, по мере удаления их от точки визуального восприятия, кажутся более светлыми по тону, чем предметы, расположенные на переднем плане, менее насыщенными по цвету, теряют четкость очертаний и кажутся более удаленными. Воздушная дымка, нечеткие очертания объектов, изменения насыщенности цветов и светлоты тона помогают создать иллюзию глубины пространства.

Кроме того, этому способствует разделение изображения в кадре на планы. Если на втором плане фотографии воспроизведена лишь часть предмета, его фрагмент, другая же часть заслонена от нас каким-либо предметом, то изображение данного предмета воспринимается нами как более удаленное от нас. Фотолюбитель должен иметь в виду, что на перспективу изображения, следовательно, и на воспроизведение глубины пространства оказывает влияние фокусное расстояние объективов. Длиннофокусные объективы уменьшают различие в масштабе объектов переднего и заднего планов, что приводит к значительному уменьшению ощущения глубины пространства на снимке. Широкоугольные (короткофокусные) объективы способствуют созданию эффекта преувеличенной глубины пространства, усиливают стремление параллельных линий сойтись в одной точке, то есть создают изображение с ярко выраженной линейной перспективой, следовательно, с более выраженной иллюзией глубины пространства.

Выбор точки съемки также влияет на передачу глубины пространства. Точку съемки определяют следующие факторы: расстояние до объекта, направление, высота. По направлению оптической оси объектива относительно объекта съемки точки съемки делят на фронтальные, под углом, боковые. Фронтальные точки съемки менее выразительны, перспектива на фотографиях, снятых с этих точек, как правило, ослаблена, отчетливо подчеркнут плоскостной характер изображения. По высоте точки съемки можно подразделить на нормальные, верхние, нижние. Нормальные, слишком удаленные верхние и высокие точки съемки позволяют получать относительно привычные перспективные изображения. Не менее выразительные возможности таит в себе прием ракурсной съемки. Как правило, это связано со съемкой с нижней или верхней точки объектов, находящихся на близком расстоянии от фотоаппарата. При этом происходит резкое сокращение линий, обнаруживается их стремление сойтись в одной точке, сокращаются масштабы изображения деталей: расположенные на более близком расстоянии от фотоаппарата воспроизводятся в преувеличенном масштабе, более отдаленные — в непропорциональном, резко уменьшенном масштабе, то есть нарушаются естественные пропорции частей объекта съемки. Однако следует помнить, что органическое сочетание ракурса с другими изобразительными средствами позволяет добиться выразительных изобразительных решений. Выбор точки съемки во

многом сопряжен с выбором момента съемки. От выбора последнего зависит степень выразительности замысла, смысловая и содержательная структура снимка.

На примере двух снимков слушателей Заочного народного университета искусств (ЗНУИ) рассмотрим, как их авторы использовали изобразительные средства при решении своих замыслов. М. Цимблер в фотографии «Дворцы наступают» показал процесс смены старого новым. Он выбрал верхнюю точку съемки, что позволило воспроизвести пространство в кадре, усилило ощущение трехмерности домов на первом плане, создало ощущение неминуемого ухода из жизни старого уклада жизни и прихода нового. Автор ввел в изобразительную структуру снимка лишь фрагмент высотного дома. Такая компоновка кадра помогла раскрытию главной идеи: высотный дом ассоциируется с неизбежной победой нового. Съемка в ракурсе позволила создать выразительную композицию. Способствует воплощению замысла и тональный строй снимка. Доминирующей является светлая тональность, которая образуется благодаря удачному сочетанию светлого тона снега и поверхности высотного дома, что также сообщает снимку определенное эмоциональное звучание.

Иные средства выбрал В. Скалов для решения снимка «День первый». Объектом съемки служили люди в движении, следовательно, отсутствовала возможность тщательно скомпоновать кадр. Тем не менее автор удачно выбрал момент съемки, чтобы подчеркнуть комичность ситуации, которая заключена в изображении жениха, выражении его лица. Комичны позы героев снимка по отношению друг к другу. Автор максимально использовал и изобразительные возможности фототехники: сконцентрировал резкость на смысловых центрах изображения, второстепенные предметы оставил в нерезкости, они не отвлекают внимания зрителей. Подчеркнута и глубина пространства благодаря сочетанию объектов переднего и заднего планов по светлоте тона, нерезкому воспроизведению предметов фона, разделению изображения на планы. В итоге автором получена не менее выразительная, чем в первом случае, изобразительная трактовка замысла.

Г. ЗАБОТКИН,
заведующий
кинофотофакультетом ЗНУИ



# Обработка цветных негативных пленок

В связи с тем, что с негативов изображение печатается на бумагу, незначительные отступления от оптимального режима в процессе их обработки сказываются на результате в меньшей степени, чем в обращаемом процессе, так как в некоторых пределах они могут быть компенсированы при печати. Однако это приводит обычно к потере тонких цветовых оттенков, снижая качество позитива.

На негативной пленке (как, впрочем, иногда и на обращаемой), даже при очень тщательной обработке, наблюдается в некоторых случаях мелкая «рябь» эмульсионного слоя, который имеет мраморовидную структуру или как бы повышенную зернистость, особенно при разглядывании через увеличительное стекло. Причиной этого, если другие требования режима выполнялись точно, может являться незначительная разница температур обрабатывающих растворов и промывной воды. Хотя иногда и рекомендуют проводить промывку в более холодной, чем обрабатывающие растворы, воде, для некоторых партий пленки (это зависит от степени задубленности эмульсии) такой перепад нежелателен. Поэтому лучше, если промывная вода имеет такую же температуру, как и другие растворы. Это, кстати, улучшает и качество промывки. В холодной воде она идет медленнее, что может сказаться на сохраняемости изображения или вызвать нежелательную цветную вуаль.

Перед сушкой пленки (а также отпечатки), как и в черно-белой фотографии, полезно обработать около 1 мин в слабом растворе поверхностно-активных веществ. 8—10 капель шампуня для волос на 1 л воды или столько же стиральной пасты предотвратят образование капель воды и трудно устранимых пятен от них.

Рецептура растворов для цветных негативных пленок указана в табл. 1, а режим обработки — в табл. 2.

После полного растворения веществ растворы осторожно сливают, избегая образования пузырьков воздуха (фирма «Орво» рекомендует приливать раствор А к раствору Б, а не наоборот), и до использования выдерживают от 12 до 24 часов. Возможно приготовление проявителя в умеренных количествах (порядка 1 л) и в одном растворе, тогда водоумягчитель (трилон Б или гексаметафосфат) вводят первым в полном количестве, а в дальнейшем вещества растворяют в указанном порядке.

При многократном использовании растворов (для проявления нескольких пленок подряд) допроявляющий раствор рекомендуется использовать только один раз, приготовляя для каждой пленки свежий. Сохраняемость и истощаемость обрабатывающих растворов такие же, как и у растворов для обращаемых пленок, поэтому можно воспользоваться рекомендациями, приведенными в предыдущей статье. При больших количествах обрабатываемого материала, что редко встречается в практике фотолюбителя, рекомендуется пользоваться регенерирующими добавками, особенно для проявителя. Их рецепты можно найти в справочниках.

А. ШЕКЛЕИН

ТАБЛИЦА 1

| Вещества | Для пленки «Орвоколор NC-19», г | Для отечественных пленок ДС-4, ЦНД-32, ЦНЛ-65, г |
|---|---|---|
| **Цветной проявитель** | «Орвоколор С-15» | |
| *Раствор А* | | |
| Трилон Б или гексаметафосфат натрия | 2 | 1 |
| Гидроксиламинсульфат | 1,2 | 1,2 |
| Парааминодиэтиланилинсульфат (ТСС, ЦПВ-1) | 3 | 2,3 |
| Вода до | 0,5 л | 0,5 л |
| *Раствор Б* | | |
| Трилон Б или гексаметафосфат натрия | 1 | 1 |
| Сульфит натрия безводный | 2 | 2 |
| Калий углекислый (поташ) | 75 | 60 |
| Калий бромистый | 2,5 | 2 |
| Вода до | 0,5 л | 0,5 л |
| **Допроявляющий раствор** | | |
| Метабисульфит натрия | — | 2 |
| Вода до | — | 1 л |
| **Фиксирующий раствор** | «Орвоколор С-71» | |
| Тиосульфат натрия кристаллич. (гипосульфит) | 200 | 200 |
| Сульфит натрия безводный | — | 5 |
| Метабисульфит натрия | — | 2 |
| Вода до | 1 л | 1 л |
| **Отбеливающий раствор** | «Орвоколор С-57а» | |
| Калий железосинеродистый | 100 | 30 |
| Калий бромистый | 15 | 15 |
| Калий фосфорнокислый однозамещенный | 25 | 17 |
| Вода до • | 1 л | 1 л |

ТАБЛИЦА 2

| Операция | Т, С° | Время, мин | Т, С° | Время, мин |
|---|---|---|---|---|
| | Для пленки «Орвоколор NC-19» | | Для отечественных пленок ДС-4, ЦНД-32, ЦНЛ-65 | |
| Цветное проявление | 20±0,25 | 7—8 | 20±0,3 | 5—8* |
| Промывка | 12—15 | 15 | — | — |
| Допроявление | — | — | 20±0,3 | 5 |
| Фиксирование | — | — | 18±2 | 4—7 |
| Промывка | — | — | 11±3 | 10—12 |
| Отбеливание | 18—20 | 5 | 19—21 | 4 |
| Промывка | 12—15 | 5 | 11±3 | 5 |
| Фиксирование | 18—20 | 5 | 18±2 | 4 |
| Промывка | 12—15 | 15 | 11±3 | 15—25 |
| Сушка | | | | |

* Точное время проявления указывается на упаковке отечественных пленок.

**ФОТОПАНОРАМА**

## КОНФЕРЕНЦИЯ В ВИЛЬНЮСЕ

В течение двух дней в Вильнюсе проходила научно-практическая конференция «Фотоискусство как средство познания и отображения действительности». Рядом с конференц-залом была развернута обширная ретроспективная выставка литовской фотографии (около 1000 работ), приуроченная к XXVI съезду КПСС.

Во вступительном слове председатель правления Общества фотоискусства Литовской ССР А. Суткус приветствовал гостей, и в их числе представительную делегацию сотрудников ВНИИ искусствознания Министерства культуры СССР во главе с А. Вартановым, гостей из других республик.

«Советский образ жизни — объект творчества» — такова была тема выступления заведующего отделом культуры ЦК Компартии Литвы С. Шимкуса. Докладчик говорил о роли и значении литовской фотографии, он отметил, что фотография находится в тесной связи со всеми звеньями литовской культуры. Лучшие мастера республики создают фотографию, которая отвечает потребностям общества. Оратор остановился на отдельных работах, вошедших в экспозицию республиканской выставки. Главный герой выставки — трудящаяся Литва, ее люди, их руки, ум, сердце.

С. Шимкус высоко оценил циклы, представленные в экспозиции, — «Цветение» и «Новая архитектура Литвы» Р. Ракаускаса, «Литва с птичьего полета» А. Суткуса, «Последний звонок» В. Страукаса, «Колхоз Жувинтас» В. Станёниса и другие. Эти авторы не рассчитывают на случайные удачи, работают целеустремленно, тщательно выбирая объекты съемок. В выступлении были проанализированы и негативные моменты, имеющие место в литовской фотографии: натурализм и однообразие, повторы, неоправданная деформация действительности.

Был заслушан ряд интересных докладов, посвященных проблемам цветной фотографии: П. Карпавичюс «Цветная фотография в Литве», Б. Грушас «Эстетическая функция цвета в живописи и фотографии», Р. Дихавичюс «Цветная фотография и пресса», З. Казенас «Продукция фирмы «Агфа Геверт» для цветной фотографии», Н. Фишер «Новейшие достижения цветной фотографии».

А. Вартанов посвятил свое выступление традициям советского фоторепортажа 20—30-х годов в современной литовской фотографии. Конечно, никакой этап культуры не может быть продублирован в истории, и литовская фотография не повторяет зеркально русскую фотографию 20—30-х годов. Но удивительно, как много точек соприкосновения здесь возникает. Вспоминается выставка Бориса Игнатовича в Вильнюсе. Его интерпретация действительности — будь то первые пятилетки или война, стилистика его фотографий так и просится на аналогию с фотографией литовской. Что здесь общего? Тяга к ясности, простоте, умение выразить идею скупыми фотографическими средствами, горячее, заинтересованное отношение авторов к тому, что они снимают.

Литовскую фотографию всегда отличали пафос постоянного обновления, умение отказаться от уже достигнутого. Р. Ракаускас виртуозно выполнил тему «Цветение» и сегодня перешел на другой материал — новую архитектуру Литвы. А. Родченко в 20-е годы слыл «акробатом» в фотографии. В 30-е годы он стал осваивать качественно другую светопись. А. Суткус раньше игнорировал широкоугольник, а потом сделал его своим союзником. Пафос обновления, как видим, присущ и русской, и литовской фотографиям. То же самое можно сказать о стремлении работать циклами, очерково. Вспомним очерки в русской фотографии 30-х годов и многочисленные фотоочерки литовских авторов. Правда, последние ориентируются в основном не на сюжетику, не на журнальную, а на книжно-альбомную подачу. Как видим, связи русской и литовской фотографий довольно четко прослеживаются. Это говорит о том, как сильны и неистребимы традиции советского фотоискусства.

На конференции выступили преподаватель Рижского государственного университета С. Дауговиш, доцент Тбилисского государственного университета С. Мамасахлиси, заместитель директора издательства «Минтис» Р. Озолас, кандидат философских наук А. Гайжутис, критик С. Валюлис, секретарь Общества фотоискусства Литовской ССР В. Шешкувене, сотрудники ВНИИ искусствознания Н. Зоркая, В. Борев, В. Михалкович, В. Стигнеев.

М. АЛЕКСЕЕВ

**ФОТОПАНОРАМА**

## «ПО МАВРИТАНИИ»

Так называлась выставка цветных фотографий члена Общества фотоискусства Литовской ССР Зинаса Казенаса, открытие которой состоялось в московском Доме дружбы с народами зарубежных стран. Более месяца З. Казенас снимал пейзажи, жанровые сценки из жизни трудолюбивого народа Исламской Республики Мавритания. Во время пребывания там фотомастера в Советском культурном центре экспонировалась его персональная выставка, рассказывающая о достижениях Советской Литвы в различных областях экономики, науки и культуры.

Открывая выставку «По Мавритании» в московском Доме дружбы, заведующий отделом стран Ближнего и Среднего Востока Союза советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами И. Молчанов отметил, что в нашей стране впервые проходит выставка, повествующая о жизни мавританского народа. Председатель Общества фотоискусства Литовской ССР А. Суткус рассказал собравшимся о творческом пути Зинаса Казенаса, отметил, что он — один из активных членов Общества. За довольно короткий срок фотохудожник сумел изучить страну, почувствовать и запечатлеть ее колорит. От фотосекции ССОД поздравил автора с творческой удачей известный фотожурналист М. Редькин.

На открытие выставки пришли представители фотографической общественности, члены Советского общества дружбы и культурной связи с арабскими странами, сотрудники посольства ИРМ в СССР.

После экспонирования выставки З. Казенаса в Москве она будет передана в дар Исламской Республике Мавритания.

**ФОТОПАНОРАМА**

## ФЕСТИВАЛЬ В ПРИМОРЬЕ

Выставкой ведущих приморских фотомастеров Ю. Муравина и Ю. Луганского «Орденоносное Приморье — от съезда к съезду» во Владивостоке начинался фестиваль фотоискусства. Зрители также познакомились с традиционной выставкой «Приморская весна-81», с экспозицией народной фотостудии «Приморье», с работами литовских и украинских фотохудожников.

**ФОТОПАНОРАМА**

## МЕЖДУНАРОДНЫЙ СИМПОЗИУМ

В Лейпциге (ГДР) состоялся международный симпозиум, посвященный рождению и развитию социальной фотографии в европейских социалистических странах.

В симпозиуме, организованном Центральной фотографической комиссией ГДР, приняли участие представители фотографической общественности и теоретики фотографии Бела Альбертини (Венгрия), Даниэла Мразкова (Чехословакия), Константин Савулеску (Румыния), Григорий Чудаков (Советский Союз), Хайнц Хоффман и Альфред Нойман (ГДР), а также преподаватели высших учебных заведений, работники издательств, агентств и органов периодической печати ГДР. Председательствовал на симпозиуме глава фотослужбы АДН и Центральной фотографической комиссии Вальтер Хайлиг.

Участники симпозиума прослушали ряд докладов и выступлений, посвященных таким проблемам, как ангажемент и творчество в немецкой фотографии 20-х годов, творчество рабочих фотографов — Эрнста Тормана, Ойгена Хайлига и Вальтера Бальхаузе, фотомонтажи Джона Хартфильда, творчество фотографов-гуманистов из бюргерской среды. Представители Венгрии, Чехословакии и Советского Союза познакомили участников симпозиума с социальной фотографией 20-х годов в их странах, с историей взаимоотношений и контактами рабочих фотографов европейских стран с советскими фотожурналистами.

В дни работы симпозиума в Информационном центре Лейпцига была экспонирована выставка произведений рабочих фотографов 20-х годов и советских фотожурналистов.

Материалы симпозиума явятся серьезным коллективным вкладом в исследовательскую работу по изучению истории социальной фотографии европейских стран.

Г. ЧУДАКОВ,
наш спец. корр.

В числе работ, вошедших в экспозицию, представленную в Информационном центре Лейпцига, были снимки Вальтера Бальхаузе, одного из старейших немецких фотографов. На этих страницах публикуется ряд снимков Вальтера Бальхаузе и статья Ганса-Иоахима Бакхауса с небольшими сокращениями из журнала «Фотография» (ГДР).

# Вальтер Бальхаузе. Германия, 1930 год

В те времена, когда появился на свет Вальтер Бальхаузе, европейские государственные режимы, по крайней мере так казалось, считались незыблемыми. Шел 1911 год. Условия жизни, как бы предопределенные самой судьбой, воспринимались как норма теми людьми, чьи матери не были вынуждены тяжко трудиться подобно уборщице, матери Вальтера Бальхаузе. Ее сын с первого дня пасхи до первых заморозков бегал босиком. Он рано осознал, что есть обойденные судьбой и есть привилегированные люди, что есть два противостоящих класса. Когда его мать переехала в Ганновер, город на реке Лейне, маленький мальчик был вынужден разносить газеты в районе богатых вилл.

Девятнадцати лет Вальтер Бальхаузе стал усердно заниматься фотографией. Он делал свои первые снимки, вначале совершенно бессознательно отображая действительность. Но вскоре молодому рабочему, увлекавшемуся фотографией, стало ясно, что фотография лишь тогда наполняется общественным содержанием, когда ее можно использовать и когда ее используют как оружие в борьбе против недостойных человека условий жизни, в борьбе за освобождение униженных и угнетенных. И, может быть, не случайно истины, осознанные Вальтером Бальхаузе через фотографию, нашли отражение в его жизни уже в более широком плане.



В течение трех лет — до прихода к власти нацистов — Вальтер Бальхаузе вплотную занимается фотографией. Работы, созданные им в эти годы, свидетельствуют о последовательной партийной позиции человека, для которого важно, чтобы его снимки воздействовали на людей своим содержанием, позиции человека, который хорошо знает, что он фотографирует, так как это его родная среда. Он смертельный враг тех сытых людей, которые, надев коричневую форму, намеревают-

ся выступить с оружием в руках против рабочего класса.
Человек, освоивший самоучкой фототехнику, добился явных успехов. В ганноверском Доме художников его работы были вывешены рядом с работами известных фотографов из бюргерских кругов. Газета «Фольксвилле» публиковала на своих страницах снимки Вальтера Бальхаузе. В октябре и ноябре 1932 года двадцать две его фотографии появились в иллюстрированном журнале австрийских рабочих.
С установлением нацистского режима Вальтер Бальхаузе перестал фотографировать. Правда, видные нацисты, как, например, шеф ганноверского окружного профессионального объединения Дитрих, пытались использовать его для своих целей. Но Вальтеру Бальхаузе удалось отговориться нехваткой времени, сославшись при этом на то, что он взялся за изучение другой профессии.
Овладев профессией техника-химика, он в 1941 году, после сдачи экзамена, переехал из Ганновера в Плауэн. На протяжении ряда лет Вальтер Бальхаузе принимал участие в нелегальной борьбе против нацистов. Его переезд в Плауэн, где его еще никто не знал, давал ему возможность затеряться и обеспечить себе относительную безопасность. Однако это не помогло ему. В 1944 году — Бальхаузе заведовал тогда лабораторией — гестапо арестовало его по обвинению в подрыве оборонной мощи. Смерти он избежал лишь из-за страшного события: массированной бомбежки американской авиацией Дрездена, во время которой погибли десятки тысяч людей.
После освобождения страны от фашизма для Вальтера Бальхаузе начался новый, важный период в его жизни. В 1945 году он создает в Штрасберге, пригороде Плауэна (где после разгрома фашизма его назначили бургомистром) местную группу компартии Германии и год спустя вместе со своими товарищами по партии объединяет группы КПГ и СПГ в единую организацию Социалистической единой партии Германии (СЕПГ). Нацисты хотели погубить страну, превратив ее в руины. А Бальхаузе и его товарищи позаботились о заживлении ран. Повседневные задачи оставляли людям, избавленным от нацизма, мало времени для других дел, в

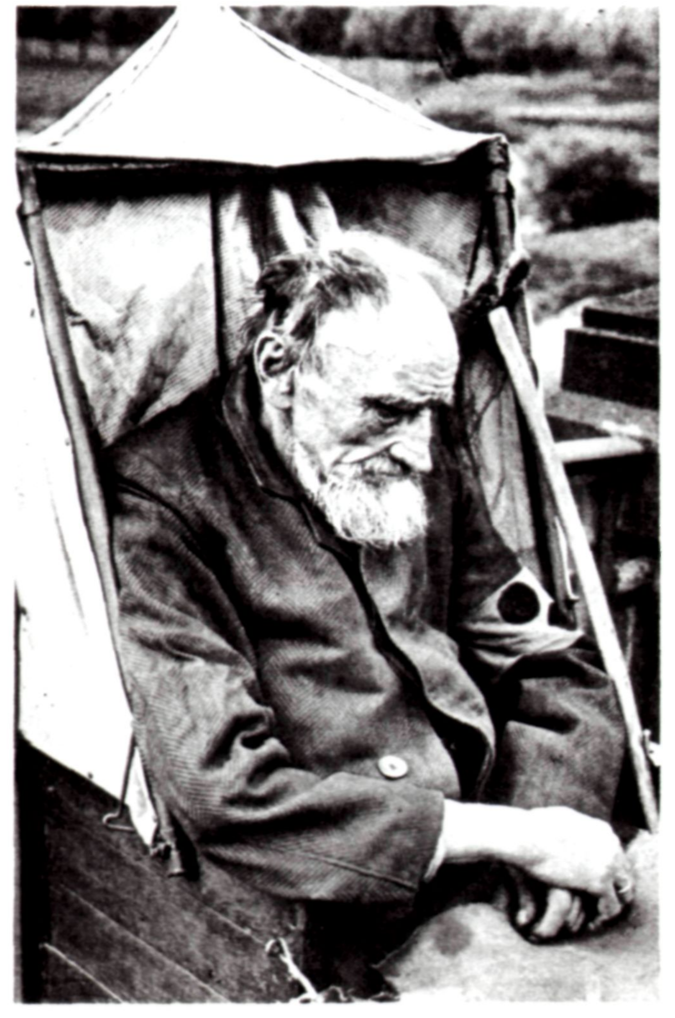


ФОТО ВАЛЬТЕРА БАЛЬХАУЗЕ

том числе и для фотографии. В 1947 году Вальтер Бальхаузе налаживает пуск литейного цеха плауэнского завода «Пламаг» и становится начальником литейного цеха и техническим директором завода. Четыре раза ему присваивалось звание активиста, а затем звание заслуженного активиста.

Лишь в 1971 году, когда ганноверская организация Объединения лиц, преследовавшихся нацизмом, обратилась к Вальтеру Бальхаузе с просьбой предоставить ей фотоматериалы, иллюстрирующие борьбу участников Сопротивления, он вновь заглянул в свой архив времен Веймарской республики. Материалы оказались очень впечатляющими, они повествовали о многом. 1930—1933 годы были тяжкими годами. Но вместе с тем они многое раскрыли людям. Мыслящий фотограф вдумчиво подходил к тому, что он отражал на своих снимках. Хотя Вальтер Бальхаузе как фотограф работал в одиночку, то не были снимки одинокого человека. В них явно ощущалась классовая сущность. Именно проникновение в смысл фотообраза вызывает у нас и сегодня живой интерес к работам Бальхаузе.

К сожалению, очень поздно, в 70-е годы, он встретился с Эрихом Ринка и другими фотографами, интересовавшимися темой труда. (Увидев июньский номер журнала «Фотографи» за 1972 год, где в связи с двадцатипятилетием журнала вновь зашла речь о традициях германских фотографов, избравших темой своих работ человека труда, он решил заново представить фотообщественности свои снимки.)

Вальтер Бальхаузе говорит о себе: «На протяжении своей жизни я слишком мало фотографировал». И все же он один из тех, кто благодаря своему жизненному опыту и своим взглядам не был просто беспристрастным фотографом. А это сто́ит десятилетий фотографирования прекрасных вещей, существующих вне времени и приносящих их авторам благосклонность посетителей буржуазных салонов, а может быть, и благосклонность состоятельных меценатов.

Вальтер Бальхаузе предстает перед нами как один из представителей того большого отряда фотографов рабочего класса, традициям которых должны следовать сегодняшние прогрессивные фотографы.

Ганс-Иоахим БАКХАУС





Индекс 70869